الدكتور بكري شيخ أمين

تحليل بلاغي وجمالي

في نصوص أدبية

دار العلم للملايين

تحليل بلاغي وجمالي

في نصوص أدبية

الدكتور بكري شيخ أمين



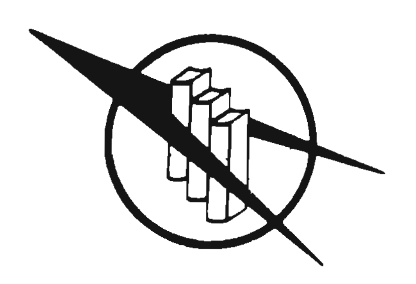
دار العلم للملايين

دار العلم للملايين

مؤسسة ثقافية للتأليف والترجمة والنشر

شارع مار الياس، بناية متكو، الطابق الثاني
هاتف ٣٠٦٦٦٦ - ٧٠١٦٥٥ - ٧٠١٦٥٦ (٠١)
فاكس: ٧٠١٦٥٧ (٠١)
ص.ب ١٠٨٥ بيروت - لبنان

www.malayin.com



الطبعة الأولى

أيار / مايو ٢٠٠٤

بِسْمِ ٱللَّهِ ٱلرَّحْمَٰنِ ٱلرَّحِيمِ

أحمدُك يا ربَّنا حَمد الشاكرين، وأصلي على نبينا وسيدنا محمد بن عبد الله، سيدِ العالمين، وأترضّى عن آله وصحابته أجمعين، ومن تبع سنَّتهم وهَداهم إلى يوم الدين. وبعد:

فهذه محاولة جادة ومتواضعة في تقديم علم قديم وحديثٍ في آنٍ واحد؛ قديمٍ وُلِد مع بدايات القرن الإسلامي الأول، وظل ينمو ويترعرع إلى أن بلغ أشُدَّهُ واستوى، وراح يثمر، ويعطي، ويتدفق بالخيرات على مدى قرون وقرون.

وفي ضوئه قرأ أسلافُنا كثيراً من آيات كتاب الله الكريم، وأحاديث رسوله ﷺ العربي المبين، وقصائدَ عديد من الشعراء المبدعين، واستطاعوا به أن يقفوا على أسرار الجمال والبلاغة فيما قرأوه، وتمكنوا أن يستخرجوا منه عناصر الجمال في كل تعبير فني رفيع.

كان هذا العلم في أول نشأته إسلامياً مَحضاً، لم يَخرج عما ألِفَه المسلمون من قواعد، وما تواضعوا عليه من مصطلحات، وهم الذين سموه «**علم البلاغة**»؛ ومع توالي الزمن، وتراكم نظريات العلوم

المكتشَفَة والمستَنْبَطة فرّعوه إلى فروع، فهذا علم سموه «**علم البيان**»، يبحث في الصورة وعناصرها؛ وهذا علم سموه «**علم المعاني**»، يدور حول الكلمة المفردة، والجملة المركبة، ووحدات الحروف التي تتألف منها اللفظة المفردة في مدودها، وشداتها، ونوع حروفها، وشكل موسيقاها، وجمالها؛ وهذا علم سموه «**علم البديع**»، يدور حول الجمال الفني الذي يساعد على حسن الصورة والقول الجميل.

لم يفرق القدماء بين هذه العلوم الثلاثة، بل نظروا إليها على أنّها جزء لا يتجزأ؛ ولكن الذين جاءوا بعدهم، بدْءاً من القرن السادس الهجري، أمثال فخر الدين الرازي، وأبِي يعقوب السَّكّاكي، وجلال الدين القَزْويني، فرقوا بين هذه العلوم تفريقاً واضحاً، وفصلوا بينها، حتى لقد كِدتَ تظن أن كلاً منها قائم بذاته، لا يكاد يَمُتّ إلى العلم الآخر بقريب أو بعيد.

وظلت البلاغة متحجرة قروناً طويلة، امتدت إلى مئات السنين، لم يزد العلماء فيها قليلاً أو كثيراً، وكان جُلّ اهتمامهم أن يشرحوا ما قال أسلافهم، أو يضعوا على شروح هؤلاء الأسلاف بعض الحواشي، أو ينظُموها بأشعار مصنوعة، لا ماء فيها، ولا رونق، ولا فن، ولا جمال.

لو كتب الله لك أن تزور **مكتبة السليمانية بإستنبول بتركيا** وحدها، وتطّلع على مخطوطاتها في علم البلاغة وحدها، لهالَكَ الأمر، وعَلَتْك الدهشة؛ فلسوف تقع عينك لا على عشرات المخطوطات أو مئاتِها في

شروح «**مفتاح السكاكي**»، أو «**إيضاح القزويني**»، أو شروح زكريا الأنصاري، أو سواه؛ ولَسَوف ترى آلاف الآلاف من هذه المخطوطات، وكل مخطوطة منها لا تزيد على سواها إلا بجملة، أو عبارة، أو شواهد تختلف عن شواهد سواها.

ودارت الأيام، ودخل العصر الحديث، وجدّت علوم كثيرة، وَفَدَتْ من بلاد الغرب، فيها كثير من الحديث عن البلاغة والجمال، والنظريات الجديدة التي لم تكن تخطر في بال؛ وتلقفها الدارسون بشغف عجيب، ورأوا فيها الإنقاذ والخلاص من العلوم المتحجرة، وخيل لبعضهم أن الخير كل الخير، في الأخذ بهذه النظريات الجديدة، ورفض ما سواها ولو كانت مكتوبة بلغة عدنان وقحطان.

وفتحنا أعيننا، ورحنا نفتش عن البلاغة العربية الأصيلة، ونقرأ ما قال الأسلاف، وما شرحوا، وما به أعجِبوا، فنفهم جميع ما قالوا، ويبقى في خاطرنا أمل: أنْ لو عرفوا بعض ما عرف المحدَثون، إذن لبلغوا قمة التحليل والإبداع؛ ونلتفت إلى ما كتبه كثير من المعاصرين، فلا نكاد نفهم ما كتبوا، وكأن هذه اللغة التي يشرحون بها كلامهم لا تَمُتّ إلى اللغة العربية بِصِلة، فنحار كل الحيرة، وننظر إلى البلاغة والجمال فإذا هي ذكرى من الذكريات، لا أثر لها، ولا وجود، ولا نصير.

وشاء الله أن أدرس البلاغة في عدد من جامعات العالم العربي، وأتنقل بين سورية ولبنان والسعودية، وأكتب في موضوع البلاغة عدداً من

الكتب، وألقي في المنتديات الأدبية عدداً من المحاضرات، وأسطر كثيراً من المقالات في الموضوع نفسه، وأصِل في خاتِمة المطاف إلى أن البلاغة العربية تحتاج إلى تطوير وتعديل، وأن البلاغة الوافدة من الغرب يمكن أن يستفاد من جزء منها، ويطرح جزء، وأن البلاغة العربية التي نريدها يجب أن تكون مطعَّمة بالطعوم المختلفة، مستفيدة من النظريات الملائمة لنا، وأن تُقَدَّم بثوب جديد، وأسلوب حديث، وتعبير يحبه القارئ، ويتمتع به الدارس، ويستفيد منه كل طالب علم، وعلى الأخص طالب الجامعة الذي يتخصص بالعلوم العربية وآدابِها.

وأدرت القول في عدد من النصوص، حاولت أن أنوِّع موضوعاتِها قدْرَ الإمكان؛ أخذت آيات من القرآن الكريم، ونصاً من كل عصر من العصور الأدبية.

قدمت في مطلع الحديث كلمة موجزة عن الشاعر، ثم شرحت مراده بإيجاز، وأسهبت في التحليل البلاغي ما وَسِعَني الإسهاب، وصُغت ذلك كله بأسلوب رشيق، وحديث لين، ولغة عربية فصيحة، وتحليل لطيف، وقصدت دائماً أن أضع أصابع قارئي على مواطن الجمال، والحلاوة، والقاعدة البلاغية الأصيلة في التعبير الذي يدور حوله كلامي.

فإن نجحت فالحمد لله وحده، وله الشكر والمِنّة، وإن أخطأتُ فحَسْبِي أنّي اجتهدتُ، وحاولتُ النفع، وأخلصتُ العمل، وأردت الخيرَ لابن لغتي وابن وطني العربي الكبير.

ربَّنا لا تؤاخذْنا إنْ نَسِينا أو أخْطَأْنا، ربَّنا ولا تَحْمِلْ علينا إصْراً كما حَمَلْتَه على الذين مِن قَبْلِنا، ربَّنا ولا تُحَمِّلْنا ما لا طاقَةَ لنا بهِ، واعْفُ عَنّا، واغْفِرْ لَنا، وارْحَمْنا، أنتَ مَولانا، فانصرْنا على القومِ الكافرين.

اللهم تقبَّلْ مني هذا العملَ المخلص، واجعلْه في صحيفة والديَّ، وذريَّتي، وصحيفتي، يَوْمَ لا ينفع مالٌ ولا بَنون، إلا مَن أتى اللهَ بقلبٍ سَليمٍ، وعملٍ قويمٍ، ورحمةٍ من رب العالمين.

وآخرُ دعوانا: أن الحمدُ للهِ ربِّ العالمَين.

حلب المحروسة بكري شيخ أمين

٩ ذو الحجة ١٤٢٤هـ

٣١ كانون الثاني ٢٠٠٤

مِنْ سُــــورَةِ القَلَم

﴿نٓۚ وَٱلۡقَلَمِ وَمَا يَسۡطُرُونَ ١ مَآ أَنتَ بِنِعۡمَةِ رَبِّكَ بِمَجۡنُونٖ ٢ وَإِنَّ لَكَ لَأَجۡرًا غَيۡرَ مَمۡنُونٖ ٣ وَإِنَّكَ لَعَلَىٰ خُلُقٍ عَظِيمٖ ٤ فَسَتُبۡصِرُ وَيُبۡصِرُونَ ٥ بِأَييِّكُمُ ٱلۡمَفۡتُونُ ٦ إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعۡلَمُ بِمَن ضَلَّ عَن سَبِيلِهِۦ وَهُوَ أَعۡلَمُ بِٱلۡمُهۡتَدِينَ ٧ فَلَا تُطِعِ ٱلۡمُكَذِّبِينَ ٨ وَدُّواْ لَوۡ تُدۡهِنُ فَيُدۡهِنُونَ ٩ وَلَا تُطِعۡ كُلَّ حَلَّافٖ مَّهِينٍ ١٠ هَمَّازٖ مَّشَّآءِۭ بِنَمِيمٖ ١١ مَّنَّاعٖ لِّلۡخَيۡرِ مُعۡتَدٍ أَثِيمٍ ١٢ عُتُلِّۭ بَعۡدَ ذَٰلِكَ زَنِيمٍ ١٣ أَن كَانَ ذَا مَالٖ وَبَنِينَ ١٤ إِذَا تُتۡلَىٰ عَلَيۡهِ ءَايَٰتُنَا قَالَ أَسَٰطِيرُ ٱلۡأَوَّلِينَ ١٥ سَنَسِمُهُۥ عَلَى ٱلۡخُرۡطُومِ ١٦﴾ [القلم: ١-١٦]

من معاني الآيات:

أجمع العلماء على أن سورةَ القلَم من أوائل ما نزل من القرآن الكريم، واختلفوا في تاريخ نزولِها، أأُنزِلَتْ قبل سورة «العَلَق» أم أُنزِلت بعد «المُدَّثِّر» و«المُزَّمِّل»؟

ومهما يكنْ من أمر اختلافهم فإنّا لا نشك في أولية هذه السورة، ولكنا نميل إلى أنّها نزلت متأخِّرة عما ذكروا، لِما فيها من مجابَهة صريحة

جادة مع المشركين، لأن رسول الله ﷺ، كان أولَ دعوته يدعو الناس سِرّاً، ولم يكن يُجابه الناس، أو يصطدم بِهم، ولم يَحدث ذلك إلا في وقت متأخر بعض التأخر.

وقد اختلف المفسرون في معنى هذه «النّون» التي افتُتِحتْ بِها السورة، ويذهبون فِي تأويلها مذاهبَ شتّى، ونرجح أن فواتح سوَر القرآن المقطعة هي من أحرف اللغة العربية، منها تتكوّن كلماتُها، ومنها نزل القرآن، فأعجزَهم بفصاحته، وبَهرهم ببيانه، مع أنه تألّف من حروف العربية ذاتِها التي منها «النون، والقاف، والصاد، والحاء، والميم».

لكن معظم المفسرين اتفقوا على تفسير «القلَم» بأنه الذي يسجِّل به الملائكة سِجِلَّ الناس في اللوْح المحفوظ، أو الأداة التي ينتقل بِها الإنسان من عالم الجهل إلى عالم العِلم والنور. وبِما أن الله أقسم بالقلم فهو قَسَم عظيم، وهو أداةٌ مبجَّلة، ولولا ذلك ما استحق أن يقسم الله تعالى به.

والقرآن الكريم يؤكد هذه المجابَهة، وينقل إلينا ما اتَّهموه به، ولا سيَّما الجنون، فقال على لسانِهم: ﴿وَقَالُوا۟ يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِى نُزِّلَ عَلَيْهِ ٱلذِّكْرُ إِنَّكَ لَمَجْنُونٌ ۝٦﴾ [الحجر: ٦] وقوله: ﴿وَيَقُولُونَ أَئِنَّا لَتَارِكُوٓا۟ ءَالِهَتِنَا لِشَاعِرٍ مَّجْنُونٍۭ ۝٣٦﴾ [الصافات: ٣٦] وقوله: ﴿قَالَ إِنَّ رَسُولَكُمُ ٱلَّذِىٓ أُرْسِلَ إِلَيْكُمْ لَمَجْنُونٌ ۝٢٧﴾ [الشعراء: ٢٧] وقوله: ﴿ثُمَّ تَوَلَّوْا۟ عَنْهُ وَقَالُوا۟ مُعَلَّمٌ مَّجْنُونٌ ۝١٤﴾ [الدخان: ١٤] وقوله: ﴿فَتَوَلَّىٰ بِرُكْنِهِۦ وَقَالَ سَـٰحِرٌ أَوْ مَجْنُونٌ ۝٣٩﴾ [الذاريات: ٣٩] وقوله: ﴿كَذَٰلِكَ

﴿مَآ أَتَى ٱلَّذِينَ مِن قَبۡلِهِم مِّن رَّسُولٍ إِلَّا قَالُواْ سَاحِرٌ أَوۡ مَجۡنُونٌ ﴿٥٢﴾﴾ [الذاريات: ٥٢] وقوله: ﴿فَذَكِّرۡ فَمَآ أَنتَ بِنِعۡمَتِ رَبِّكَ بِكَاهِنٍ وَلَا مَجۡنُونٍ ﴿٢٩﴾﴾ [الطور: ٢٩]، وآيات أخرى تدل على ذلك الاتّهام، ونعوت أخرى وصَموه بها.

إن الله الذي خلق الوجودَ والقلمَ والنورَ والحياة يُقسم مُخاطباً نبيَّه، لينقلَ قولَه إلى هؤلاء الأفّاكين: لستَ أنت يا محمد المجنونَ، وذلك فضلُ الله عليك. لستَ أنت الذي أنعم الله عليك برسالته مَجنوناً.

إنك يا محمد لَتحتمل هذه التهم وتحتمل، وتصبر وتقاسي، وتجابه وتؤذَى، وتنالك الشرور، وتسلُقك الألسنة، إنك لمأجور، وأيُّ أجرٍ لك؟ إنه أجرٌ دائم،خالد لا ينقطع، ولا ينصرم، ولا يكون فيه منٌّ أو استعلاء، ﴿وَإِنَّ لَكَ لَأَجۡرًا غَيۡرَ مَمۡنُونٍ ﴿٣﴾﴾ [القلم: ٣].

احتملِ الأذى، واصبر على ما يقولون، ودعْ قريشاً وظالميها يفتَرون ما يفترون، ويتهمون ما يتهمون. دعهم ينالوك بألسنتهم وبأيديهم، وبكل ما يملكون من وسائل الشر والضرر، فلِلصبر أجرُه، ولدعوة الحق التي تدعو بِها عطاءُ الله الدائم، وخيرُه الذي لا ينقطع، فأنت أنت بعين الله ورعايته، وأنت الذي ستصلِّي عليك الدنيا بعد صلاتِها لله. يا محمد ﴿وَإِنَّ لَكَ لَأَجۡرًا غَيۡرَ مَمۡنُونٍ ﴿٣﴾﴾ [القلم: ٣] هذه شهادةٌ من الله، ومصدَّقة من السماء، ووثيقة ممن خلق الوثائق؛ خذْها يا محمد، أعلِنْها في الوجود، وانشرْها على أسماع قريش، واملأْ بِها الدنيا، وباهِ بِها العالَمين. يا محمد ﴿وَإِنَّكَ لَعَلَىٰ خُلُقٍ عَظِيمٍ ﴿٤﴾﴾ [القلم: ٤].

فلْتتزَلْزَل الجبال، ولْتَنْشَقَّ السماوات والأرض، ولْتتفجر البحار، ولْتقم الدنيا وتقعدْ، ولْتملأ قريش مكة والجزيرة والوجود بالشرور والهوان، ولْيتطاول عليك كلُّ قَميءٍ وحقير، ولْيقولوا ما يشاؤون؛ إن شهادتنا بك دائمة، ووثيقتنا خالدة، ورأينا فيك: ﴿وَإِنَّكَ لَعَلَىٰ خُلُقٍ عَظِيمٍ ۝٤﴾ [القلم: ٤].

دع قريشاً تقول: إنك مجنون، ودعِ المجرمين يرمون عليك وأنت ساجد لله رَوْثَ الجَزور، ودعْ صبيان الطائف يقذفونك بالحصى والحجارة حتى تَدمى عقِباك، ودعْ أكابر المجرمين يتحلَّقون حول بيتك لِيقتلوك، ويتخلصوا منك، ومن دعوة الحق، واصبرْ، ثم اصبر، فداعية الله وسفيرُه لعلى خُلِقٍ عظيم.

هذه الإهانات يا محمد ستكون سُبَّةَ قريش يوماً، وهذه الألوان من الشرور نَستطيع أن نوقفها عند حدها ما بين لحظة عين وانتباهتِها، وقريش بأجمعها ومَن سار في رِكابِها، يُمكن أن نُبيدها بلحظة، أو قبل أن يرتد إليك طَرْفك، ولكنا نريد أن يبقى كل شيء طبيعياً في حياة الناس لِنثبت للدنيا التي تعيش فيها اليوم، ولآلاف آلافِ الأجيال داخلَ الجزيرة وخارجها أنك يا محمد لعلى خُلِقٍ عظيم.

غداً ينجلي الغبار، وتظهر الحقيقة، وينكشف السر، ويبدو لكل ذي عين وعقل وقلب: مَنِ الذي كان عاقلاً، ومَنِ الذي كان مجنوناً.

ستمر الأيام، وسيدور الزمان، وستشرق الشمس على وجودٍ كلُّه

يسبح لله، ويؤمن بِمحمد، وكله يهتف بالصلاة عليك، وحينئذ ستبصر أنت، ويبصرون هم، وستعرف ويعرفون: مَن منكم الذي كان مفتوناً في عقله، مجنوناً صرعه الجنون، وتخبطه الشيطان، ومَن منكم كان عاقلاً، رصيناً، رشيداً.

يقولون عنك يا محمد أشياء وأشياء، وينشرون ما يقولون بين الناس، فلا تبتئسْ، ولا تحزن، فإن الذي خلقك وسوّاك أعلم منك، وأعلم من قريش، وأعلم من الوجود كله بِمَن ضلَّ عن سبيل الحق والهدى والعقل وعالم النور، ومن عرف الطريق، وسار على الصراط المستقيم، واتَّبع هُدى الله: ﴿إِنَّ رَبَّكَ هُوَ أَعْلَمُ بِمَن ضَلَّ عَن سَبِيلِهِۦ وَهُوَ أَعْلَمُ بِٱلْمُهْتَدِينَ ﴿١٢٥﴾﴾[النحل: ١٢٥].

كذابون هم يا محمد، أفّاكون هم، مُفترون هم. يفرشون لك الطريق بالأمانِي، ويزينون لعمك أبِي طالب خِذلانك ومهانتَك، ويعرضون عليك أن تلين لهم ليَلينوا لك، وأن تعترف بآلهتهم ليعترفوا بإلهك، وأن تُصانعهم وتداريهم ليصانعوك ويداروك ويكفُّوا عنك أذاهم.

يا محمد! كذابون هم، إياك أن تطيعهم فيما يزعمون. إن بِوُدِّهِم إسكات صوتك، والاعتراف بآلهتهم بأي وسيلة وثَمن لِيعودوا من جديد يملأون الدنيا بتكذيبك ورضاك عنهم، وحينئذ يصِلون إلى ما يريدون ﴿فَلَا تُطِعِ ٱلْمُكَذِّبِينَ ﴿٨﴾ وَدُّواْ لَوْ تُدْهِنُ فَيُدْهِنُونَ ﴿٩﴾﴾ [القلم: ٨-٩].

أما ذلك الرجل الذي وقف بين الناس، وحلف لهم على كذِب

دعوتك، ويحلف لك، ويكثر من الحلف على أنه صادق فيما يقول: «إنك مخطئ فيما تذهب إليه وتبشر به». فإنه رجل حقير، كذاب، كذاب لأنه يحلف ويكثر من الأقسام، فكلُّ إنسان يعوِزُه الصدقُ فإنه يتقوّى بالأيْمان وتغليظ الأقسام، والرجل الصادق لا يحتاج ما يؤكد كلامه، لأنه صادق وكفى.

ذلك الحلاّفُ رجل حقير ومَهين، ويكفيه حقارةً أنه يكثر من السخرية بالناس، والاستهزاء بِهم، وأنه يمشي بالنميمة ليوقع العداوة والبغضاء بينهم، ويكفيه حقارة أنه يقف في وجهك يمنع دعوة الخير عن الناس، ويمنع الخير من أن يصل إلى الآذان، ويمنع الحق حين يسعى بالنميمة بين المخلوقات. حقير هو لأنه لا يعتدي على الأعراض حين يسلقها، وحين يفشي روح الشنآن بين أبناء قومه. حقير وأثيم.

حقير هو، في جسمه، وفي نسبه، وفي لسانه. انظر إليه كيف انتفخ بطنه، واتسع شِدْقُه وغلُظ طبعه، وساء خلقه، أليس هو الذي تصفه العرب بالعُتُلّ؟

وفتشْ عن نسبه، فإنك ستجده الدعِيَّ بين قومه، اللصيقَ النسب، الزنيم. ذلك الرجل هو الذي يكيل لك التهم، ويتقوَّل عليك الأقاويل، كذاب لأنه حلاّف، مشّاءٌ بالشر، ساخر من الناس، حقيرُ المظهر، حقير المخبر، دعيُّ النسب، قذِر اللسان.

وماذا يهمُّك من أمر هذا الذي يُسمى إنساناً؟ أتعتزُّ بأنه غنيّ وذو

أولاد كثر؟   وماذا يكون في الغِنى والأغنياء؟ ومتى كان الأغنياء السادة الحقيقيين في المجتمعات، أو ليسوا هم الطغاة البغاة؟ أو ليسوا هم بؤر السوء في المجتمعات؟ أليسوا هم - إلا من رحم ربك وهداه - قساة القلوب والأكباد؟ ومتى كان فخر الرجال بكثرة ذريتهم؟ بل من الذي وضع هذه المقاييس للناس؟ ومن هو العاقل الذي يتعرفها ويؤمن بها؟

ذلك الحقير، لا تقم له وزناً، وإن وقف في المحافل وصرخ بأعلى صوته: إن قرآنك أسطورة من أساطير الأولين، وخرافة من خرافات السالفين، وكذبة تفتريها وتدَّعيها، وتزعم أنّها وحي من السماء إلى الأرض، وأنك رسول الله.

مهلاً يا محمد! نحن الذين سنتولى قصاصه، نحن الذين سنكويه في أعز ما يعتز به ويعليه ويرفعه - ألا وهو أنفه - سنكويه في أنفه، كما تُكوى الحيوانات حين يُراد وسْمها، وحينئذ سيضحك منه الناس ساخرين هازئين، ولسوف تكون سخرياتُهم منه أشد وأوقع مما كان يسخر به منهم.

<u>الترابط الفني في الآيات:</u>

لو تأملنا ما بين هذه الآيات من ترابط لوقفنا على أمر عجيب، وفكرة محكمة. ذلك أن الموضوع كان مجابَهة حادّة بين رسول الله وقريش ممثلة في أحد زعمائها وأدعيائها.

فقد أقسم الله بِما يتصل بالعلم ليكون فِي الموضوع إشارة إلى أن ما سيأتِي به حاصل عن علم ويقين. ابتدأت الآيات بعد القسم بثلاث صفات مدح للرسول متوالية، متدرجة بحسب أهميتها؛ فقد نفى عنه

الجنون أولاً، وذلك نعمة من الله لأن العقل نعمة لا شك فيها، ثم وصفه بأنه المأجور على صبره أجراً دائماً، وأنه أخيراً ذو خلق عظيم.

وبِهذه الصفات شحَنَهُ شَحنةً قوية من المعنويات، وملأه قوة ويقيناً وقدرة على المجابَهة. ثم التفت إلى الآخرين وقرنَهم بمحمد، وقرر أنّهم هم المجانين، وأن محمداً هو العاقل، وربط ذلك بفكرة العلم والمعرفة، فهو الخالق العالم. وقد كان القسَم بالقلم موحياً بِهذا العلم، ثم أمر رسوله ألا يطيع قريشاً في إغرائها، وكَذِبِ ادعائها في طلب مهادنتها. ثم انتقل من التعميم إلى التخصيص، وكان ذلك في مجابهَة ذلك الخصم. ولقد نالت منه هذه الآيات نيلاً كبيراً، فلم تبق صفة سوء ظاهرة وباطنة إلا رمته بِها، وكشفتها للناس صادقة غير مفترية، وحين تم لها ما أرادت، انتهت بالسخرية المريرة منه على طريقة العرب، وهي الكيُّ بالأنف، ولم يكن أنفه أنفاً، وإنما كان خُرطوماً، زيادة في الإهانة والتحقير.

الفن والجمال:

إذا انتقلنا إلى دراسة الأمور البلاغية والجمالية وقفنا على روعة الإعجاز في صياغة هذه الآيات المعدودات. والقرآن كله من هذا القبيل.

وأول ما يلفت نظرنا **تعدُّد حذف المفعول**؛ فلقد حُذف في ثلاثة مواضع: أولها في: ﴿وَمَا يَسْطُرُونَ ۝١﴾ [القلم: ١] وثانيها في: ﴿فَسَتُبْصِرُ وَيُبْصِرُونَ ۝٥﴾ [القلم: ٥] وآخرها في: «لو تدهن فيدهنون». ولقد قرأنا

في علم المعاني أن المفعول لا يُحذف إلا إذا أريد أن يكون في ذهن السامع مطلقاً عاماً، ينصرف إلى كل مفعول يتخيله الذهن، أو أن يكون معلوماً، وحذفه أولى من ذكره، ومن فوائد حذفه: الاختصار، وإغناء السامع عن الإتيان بألفاظ يعرفها في الذهن وإن لم تُذكر في اللفظ.

ولو تدبرنا مفاعيل الأفعال الواردة في النص وجدناها من النوع الأول، وهو العام المطلق الذي يلائم فكرة يتخيلها السامع أو القارئ. ولا شك أن الحذف سمة من سمات البلغاء. والحذف أولى إن صح الحذف والذكر معاً في الكلام.

ويلفت نظرنا كذلك **تنكير المفردات**، وحين نعود إلى القواعد التي قررها العلماء في أمر هذا التنكير نجد أن من المفردات ما يُنكَّر لغرَض التعظيم والتفخيم والتكثير، ويضربون على ذلك الأمثلة منها: «له حاجبٌ عن كل أمرِ يَشينُه» ومن هذا القبيل: (أجراً) و(خلُق).

ومن المفردات ما ينكر لغرض معاكس، ويعنون بذلك التحقير والتقليل، ومن أمثلة البلاغيين: «وليس له عن طالب العُرْف حاجبُ». ومن هذا النوع مفردات «مجنون» و«حلاف» و« مَهين» و« همّاز» و«مشّاء» و«بنميم» و«منّاع» و«معتد» و«أثيم» و«عُتُلّ» و«زنيم» و«ذا مال»، و«بنين» الواردة في النص.

ولو ربطنا بين القاعدة البلاغية المقررة في علم المعاني، وهذه المفردات وسياق النص وقفنا على روعة البلاغة، وعلى الدقة المتناهية في استعمال المفردات القرآنية.

أما **المفردات التي وردت معرفة** فلها شأن آخر، وكأن كل معرفة في النص جاءت ومعها هدف آخر غير معناها الذي اشتقت عنه معاجم اللغة وقواميسها. لقد ورد: «القلم» معرفاً ومقسماً به، والتعريف باللام الجنسية هنا دلالة على رفعة شأن القلم. وورد لفظة «ربك» معرفة بالإضافة لتكريم المضاف إليه لا المضاف، ونعني بذلك تكريم محمد، وهذه الإضافة توحي إلينا بجو من الرعاية الكبيرة، والعناية التامة بالرسول الكريم، واستعمال لفظة «ربك» في هذا الموطن له من روعة الدلالة ما ليس لكلمة «الجلالة» أو «ربكم» أو ما أشبه ذلك.

تأمل هذه الإضافة وقد وردت مرتين: ﴿بنعمة ربك﴾ و﴿إن ربك﴾ فكأن الخطاب لمحمد وحده، وكأن الله في هذا الموقف رب محمد قبل أن يكون ربٌّ سواه. ولو ربطنا بين موقف محمد وقريش - وهو الرجل الوحيد في المعركة أمام قوة من الرجال كبيرة في عددها، كبيرة في قوتِها، شديدة في أذاها، طويلة في لسانِها، قادرة على أن تفعل ما تريد - أدركنا يقيناً لِمَ أضيف الرب إلى كاف الخطاب، ولِمَ لم تستعمل كلمة أخرى، وهل هناك أكبر من هذا التركيب وما فيه من معنى في تقوية جنان الرسول؟

ونَجد التعريف باسم الموصول في قوله تعالى: ﴿هُوَ أَعۡلَمُ بِمَن ضَلَّ عَن سَبِيلِهِۦ وَهُوَ أَعۡلَمُ بِٱلۡمُهۡتَدِينَ﴾ [النحل: ١٢٥]. و«مَن» للعاقل في الأصل، وقد يكون مجازاً لغير العاقل، ولكنها هنا جاءت على أصلها، وجاء معها الفعل الذي هو الصلة مفرداً لبيان حقارة هؤلاء الذين ضلوا، وهم قليل، وكأنَّهم فرد، وهو فرد يزعم أنه عاقل، في حين ألحق اللفظة المضادة للضلال، وهي الدالة على الاهتداء، فكانت اسماً مجموعاً معرفاً

بلام العهد الذهني للتكثير والتعظيم، وكأن هؤلاء الذين آمنوا - على قلة عددهم يومذاك - جمع كبير يملأ الدنيا، وأن الذين كفروا من الحقارة والقلة كأنّهم لا شيء، أو فرد واحد «بمن ضل عن سبيله».

قد يقول قائل: لِمَ فسرتَ (المهتدين) هذا التفسير مع أن (المكذبين) وهي جمع، ومعرفة باللام، كتعريف (المهتدين) قد وردت بعد تلك الآية مباشرة؟ أفلا يصح أن يقال عن (المكذبين) ما قلته في تعريف «المهتدين»؟

وجوابِي بالنفي قطعاً، ذلك أن النظرة اختلفت، فالاهتداء والضلال أمران يحكم فيهما الخالق. أما التكذيب فهو من الأمور التي يعانيها الرسول الإنسان، ورُبَّ مكذِّب كان في عنفوانه يَعدِل أمة بأسرها، فهل هو في عداد الأفراد أو الجماعات؟ ولا شك أنك ستميل إلى القول الثاني، وتجده جماعة، كما وجدتَ إبراهيم وحدَه أمةً بأسْرها.

ومحمد بشر، وقوته محدودة، وإنسانيته بكل ما فيها من عناصر لا تختلف عن عناصر الناس، فلا غرابة أن يكون المكذِّبُ القويُّ في وجهه يَعدِل أمة بأسرها، بل ما بالنا نذهب في التأويل بعيداً، وننسى أن الغالبية العظمى يوم نزول هذه الآيات كانت مكذِّبة، وأن الآية صوَّرتْها على حقيقتها؟

قد تتساءل عن كلمة «الخير» وردت معرفة بلام الجنس الدالة على الماهية، وأحيطت من كل جوانبها بالمفردات المنكَّرة؟

ونحن نقول: إن الخير فكرة، أو حقيقة، ويدلُّ بهذا التعبير على كل

خير في الوجود، صغُر هذا الخير أم كبُر. ولو جيء بدلاً منها كلمة «خير»، وهي نكرة، وصارت الآية الجديدة على هذه الصورة: «منّاعَ لخيرٍ معتدِ أثيمٍ» تضاءلت فكرة الخير وقلّت، مع أن النكرة توحي بأنَّ ذلك الإنسان يمنع كل شيء في الدنيا يمكن أن يطلق عليه كلمة «الخير»، ولا يكون ذلك إلا في استعمال الكلمة معرَّفة. أما إذا نكرت فقد ضاع المعنى المراد، وتخصص الخير في جزء صغير.

ويلفت نظرنا إضافة «آيات» إلى «نا» الدالة على الجماعة، وكذلك الضمير الدال على الجماعة في الفعل ﴿سَنَسِمُه﴾ مع أن الله واحد، وقد كانت الإضافة إليه في حالة الإفراد في كلمة «ربك» التي وردت مرتين.

وبقليل من التروي والتمعن ندرك ذلك الموضوع الذي كان تقوية لجنان الرسول، وتثبيته انتهى حديثه، وبدأ الحديث في شكل جديد حين تولى الله جلّ جلاله بذاته الأمر، والحساب والبطش. وفي مثل هذا الموقف تبرز العظمة، وتظهر العزة، ويبدو الجبروت، ولا يليق الحديث إلا إذا استعمل فيه ضمير الجماعة، وكذلك كان.

وقد تقول: ما دام الله ينظر إلى محمد هذه النظرة الرائعة، ويمدحه بهذه الصفات الخالدة، ويذم المشركين وخصومه ذلك الذم الشنيع، ويفرد الخصوم، ويجمع المهتدين، فلماذا لم يخاطب الرسول بضمير الجماعة زيادة في تكريمه، ودعماً لمكانته، وقد ناداه وخاطبه دائماً بضمير الفرد فقال: «ما أنت» و«بنعمة ربك» و«وإن لك» و«إنك لعلى» و«فستبصر» و«إن ربك» و« فلا تطع» و«لو تدهن» و«ولا تطع».

فنقول: مهما كان محمد عند الله مكرَّماً، ومهما ارتفعت مكانته، ومهما وصفه الله وأنعم عليه، فإنه إنسان، له حدوده، وبشريته، ويجب أن يبقى كذلك في المقام الإنساني، وسيبقى فرداً محتاجاً إلى الله، ضعيفاً أمامه، عبداً من عباده، إضافة إلى كونه رسوله وسفيره. وليس بين هذه الحدود الإنسانية والرسالة تعارض وتناقض، وإن التعبير البليغ هو مخاطبته بصيغة الإفراد العادي الطبيعي.

وأخيراً، فإنك واجد كلمة «المفتون» جاءت على صورة اسم المفعول، وكان المقصود بها في هذا السياق المصدر، وهو: «الفتنة» التي هي معنى من معاني الجنون، وما ذلك إلا أسلوب من أساليب العرب. ولكلمة المفتون وقع موسيقي ليس لكلمة الفتنة ولا لكلمة الجنون، لأن أواخر الآيات قد جاءت على الصورة التالية: مجنون، ممنون، ويلائمها «المفتون» أكثر مما يلائمها: الفتنة أو الجنون.

وإذا انتقلنا إلى **دراسة التراكيب** وجدت أموراً كثيرة أولها: ذلك التقديم الدالّ على الحصر والاهتمام في قوله: ﴿مَآ أَنتَ بِنِعۡمَةِ رَبِّكَ بِمَجۡنُونٖ ۝٢﴾ [القلم: ٢] و﴿وَإِنَّ لَكَ لَأَجۡرًا غَيۡرَ مَمۡنُونٖ ۝٣﴾ [القلم: ٣]، وقدم الحديث عن الضالين على المهتدين، لأن الآيات كلها نزلت من أجلهم، فالأولى أن يهتم بأمرهم لأنهم الهدف، وليس المهتدون هم المقصودين.

كذلك نلاحظ أنه قدم من صفات الذم صفة «حلاف» فوسم الجو كله بوسم الكذاب، وشحنه بالحقارة، ومن ثم أتبعه بالصفات الذميمة الأخرى بعد أن مهد له التمهيد النفسي الملائم.

والجمل في النص تنوعت إلى قسمين: خبرية وإنشائية.

أما الخبرية: فكانت من النوع الإنكاري التي كثرت فيه أدوات التوكيد من قسَم، وتقديم وتأخير، وباء زائدة، ولام مزحلقة، وسين استقبال، وضمير فصل، وجمل اسمية. وسبب ذلك أن الله يريد أن يؤكد للمشركين بأقسى أنواع التوكيد وأشدها، صدق رسوله وقوة عون الله إياه.

أما الجمل الإنشائية: فهي بين نَهي، وتَمَنٍّ، وشرط. فالنهي في لا تطع، والتمني في: لو تدهن، والشرط في: إذا تتلى.

هذا التلوين في التعبير حرك النص، وبث فيه الحياة، وأشاع النشاط والجدل والرد، وأظهر القوة والصلابة، وربط العالم الحسي بالعالم النفسي، والأمور الظاهرة بالأمور الباطنة، كما ربط من قبل حياة محمد في الأرض بعلاقته في السماء.

ويبقى أمر الفعل الذي جاء في صيغة المجهول: ﴿إِذَا تُتْلَىٰ عَلَيْهِ ءَايَٰتُنَا﴾ [القلم: ١٥] وكان جوابه في صيغ المبني للمعلوم. إن الذوق المرهف يتطلب هذه الصيغة، فإضمار الفاعل، وبناء الفعل للمفعول يُقصد به غايات كثيرة، منها: تنزيه اللسان عن ذكر من فعل الفعل لرفعة شأنه وعلو مقامه. والآية تصور رجلين: رجلاً يمثل رسالة الله، وآخر أن يقال: ﴿إِذَا تُتْلَىٰ عَلَيْهِ ءَايَٰتُنَا﴾ وهي أفضل من قولنا: «إذا تتلو عليه آياتنا» للإبقاء على صفة الرسول، مع أن الذي يتلو الآيات في البناء للفاعل أو في البناء للمفعول هو محمد نفسه.

أما التصوير في النص فإنه يتجلى في المقام الأول بصورتين، كل منهما رسمت على حدة، وتشكلان في نهاية المطاف صورة واحدة.

الصورة الأولى: ذلك (العتل) رجل قصير القامة، واسع الشدقين، ضخم الوجه، منتفخ البطن، يأكل فلا يشبع، ويتحرك فلا ينشط، مكروه في كل مكان لنهمه، وقبحه، وسوء خلقه. هذا العتل كذاب، مدَّع، أثيم، حلاّف، نَمّام، ساعٍ في الشر، يمثل الرذيلة من كل جوانبها. ولفظة (عُتُلّ) بثقلها صورت ذلك السمِج، وأوحت أحرفُها بصورته قبل أن توحي الكلمة بالمعنى، وقبل أن تكون هذه الشدّات المتوالية تردفها «همّاز، مشّاء، منّاع» وقبل أن تكون صيغة المبالغة فيها.

والصورة الثانية: ساخرة: إن لهذا العتل أنفاً، ولكن ليس كالأنوف، «هو في البصرة وأنفه في البيت يطوف» - على حد تصوير ابن الرومي - لم يعد أنفه من ضخامته أنفاً، وإنما هو خُرطوم طويل، يَجره أمامه، ويضعه بين يديه حين يجلس. وفجأة حدث حادث لهذا السيد الذي هو الأنف، لقد انصبت عليه حديدة محمرة من شدة حرارتها، وطبعت عليه بصمة، وتركتها علامة، لئلا يضيع ويُجهَل، مع أنه العلم الفرد.

وإذا تذكرنا مكانة الأنف عند العربي، واشتقاقات هذه الكلمة كالأنَفَة، والأنُف، وربطناها بأنف هذا الرجل الذي انقلب إلى خرطوم، ثم وُسِم عليه بسمة، رأينا ما للسخرية الكبيرة في الصورة.

ولْنجمع الصورتين: القَزَم، الجافِي، الغليظ، المنتفخ، الشرس،

الشرير، الحقير، التافه، مع أنف يعدل كل هذه الصفات، ثم حقارة هذا الأنف الذي دُمِغَ بدمغة الأنعام، حينئذ تتجمع لدينا الصورة النهائية التي توحي بمقدار العنف والقسوة التي جوبه بها هؤلاء المكذبون المشركون، وندرك الأسلوب المكي على حقيقته.

موسيقى النص:

إن **فواصل الآيات**، أو أواخر الجمل انتهت على الشكل التالي: ون = سبع مرات، ين = خمس مرات، يم = أربع مرات، وم = مرة واحدة.

كل الفواصل السبع عشرة تنتهي بمدود، إضافة إلى مدود أخرى تنبع من قلب النص (نون)، (ما أنت)، (لعلى)، (فلا)، (ولا)، (ودوا)، (حلاف)، (هماز)، (مشاء)، (مناع)، (ذا مال)، (إذا)، (تتلى)، (آياتنا)، (قال)، (أساطير).

ويختلف مقدار المد من كلمة إلى أخرى، فمن الكلمات ما يمد بمقدار حركتين، ومنها ما يمد بمقدار أربع أو ست حركات، كقولك: ما أنت، مشاء.

ونتساءل: ما علاقة المد بالصورة أولاً، وبالمعنى ثانياً؟

والجواب عن ذلك سهل ويسير، تستطيع أن تدركه بنفسك على أن تقوم بتجربة. اقرأ: «يسطرون» ومُدَّ الراء بالضم مقدار ست حركات، أي يجب أن تبقى ماداً الراء بالضم بمقدار ما تعد على أصابعك من واحد إلى ستة.

ثم اقرأ: «ما أنت» ومدً الميم بالفتح بمقدار ست حركات أو أربع، ثم ائت إلى الهمزة في «أنت». وهكذا افعل في المدود الأخرى، وأعط كلاً منها ما يستحقه من الصوت المقرر في علم التجويد أو المسمّى *Phonétique* (الصوتيات).

والآن: اربط بين إطالة الصوت بالمد ومعنى «يسطرون»، واربط بين المد الطويل و«ما أنت»، «مشاء» وبين المعنى. وهكذا افعل في كل كلمة مددتها. أفلا تلاحظ الصوت قد انسجم مع الصورة، وخرجت بالشيء العجيب.

عد الآن إلى فكرة «**الأنوماتوبيا**» التي ترجمناها بـ: موافقة الصوت والصورة، وقل معي: إن أسلوب القرآن صوت وصورة. وهذا الانسجام الهائل من أول القرآن إلى آخره هو الإعجاز الحق الذي تاه عنه الدارسون وتعللوا بالتشبيه والاستعارة.

يا لَيْلُ الصَّبّ

أبو الحسن الحُصري القيرَواني

يا لَيلُ الصَّبُّ متى غَدُهُ ... أقِيامُ السّاعةِ مَوْعِدُهُ

رقَدَ السُّمَّارُ وَأرَّقَهُ ... أسَفٌ لِلْبَيْنِ يُرَدِّدُهُ

فبَكاهُ النَّجْمُ وَرَقَّ لهُ ... مِمّا يَرْعاهُ ويَرْصُدُهُ

كَلِفٌ بِغزالٍ ذي هَيَفٍ ... خَوْفُ الواشينَ يُشَرِّدُهُ

نَصَبَتْ عَيْنايَ له شَرَكاً ... فِي النوْمِ، فَعَزَّ تَصَيُّدُهُ

صَنَمٌ لِلْفِتْنَةِ مُنْتَصِبٌ ... أهْواهُ، ولا أتَعَبَّدُهُ

صاحٍ، والخَمْرُ جَنَى فَمِهِ ... سَكْرانُ اللَّحْظِ مُعَرْبِدُهُ

يَنْضُو من مُقْلَتِهِ سَيْفاً ... وكَأنَّ نُعاساً يُغْمِدُهُ

فيُريقُ دَمَ العُشّاقِ بِهِ ... والوَيْلُ لِمَنْ يَتَقَلَّدُهُ

كَلاّ، لا ذنْبَ لِمَنْ قَتَلَتْ ... عَيْناهُ، ولم تَقْتُلْ يدُهُ

يا مَنْ جَحَدَتْ عَيْناهُ دَمِي ... وعلى خَدَّيْهِ تَوَرُّدُهُ

خَدّاكَ قدِ اعتَرفَا بِدَمِي ... فعَلامَ جُفونُك تَجْحَدُهُ

إنّي لأُعِيذُكَ من قَتْلي ... وأظُنُّكَ لا تَتَعَمَّدُهُ

بِاللهِ هَبِ المُشْتاقَ كَرىً ... فلَعَلَّ خيالَكَ يُسْعِدُهُ

ما ضَرَّكَ لوْ داوَيْتَ ضَنى ... صَبٍّ، يُدْنِيكَ وتُبْعِدُهُ

لـــم يُـبْـــقِ هـــواكَ لـــه رَمَـــقـــاً فـــلْـــيَـــبْـــكِ عـــلـــيْـــهِ عُـــوَّدُهُ
وغـــداً يَـــقْـــضِـــي أو بَـــعْـــدَ غَـــدٍ هـــلْ مـــنْ نـــظَـــرٍ يَـــتَـــزَوَّدُهُ
يـــا أهـــلَ الـــشـــوقِ لـــنـــا شَـــرَقٌ بـــالـــدّمـــعِ يَـــفـــيـــضُ مَـــوْرِدُهُ
يَـــهْـــوَى الـــمُـــشْـــتـــاقُ لِـــقـــاءَكُـــمُ وظُـــروفُ الـــدهْـــرِ تُـــبَـــعِّـــدُهُ
مـــا أحْـــلَـــى الـــوَصْـــلَ وَأعْـــذَبَـــهُ لـــوْلا الأيـــامُ تُـــنَـــكِّـــدُهُ
بـــالـــبَـــيْـــنِ وبـــالـــهِـــجْـــرانِ فَـــيَـــا لَـــفـــؤادِي! كـــيْـــفَ تَـــجَـــلُّـــدُهُ
فـــعـــلَـــيْـــكَ سَـــلامُ الـــلـــهِ مـــتَـــى غَـــنَّـــى بِـــالأيْـــكِ مُـــغَـــرِّدُهُ

هذه قصيدة أشهر من نار على علَم، فقد سار بذكرها الخافقان، ورددها المنشدون في العالم العربي من عصر صاحبها إلى يومنا هذا. شغل **أبو الحسن الحُصْرِي** الناس بروائعه، وحرَّك عواطفَهم ببدائعه، فتلقَّفه الشعراء شرقاً وغرباً يقلدون بَحره «الخَبَب» وموضوعه، ويحاولون تزيين قصائدهم بروائع معانيه، ورقة ألفاظه ومبانيه، فلم يدركوا شأْوَه، ولا وصلوا إلى نغمه الصدّاح، وعذوبته المعدومة النظير، ومعانيه التي حلّق فيها صاحبها إلى أقصى ما يصل إليه شاعر موهوب، حتى بلغ عدد القصائد المعارضة خمسين قصيدة.

كان من جملة من عارضوه أحمد شوقي والتي مطلعها:

مُـــضْـــنـــاكَ جَـــفـــاهُ مَـــرْقَـــدُهُ وبَـــكـــاهُ ورَحَّـــمَ عُـــوَّدُهُ
نـــاقـــوسُ الـــقـــلـــبِ يـــدُقُّ لَـــهُ وحـــنَـــايـــا الأضْـــلُـــعِ مَـــعْـــبَـــدُهُ
جَـــحَـــدَتْ عـــيْـــنـــاكَ زَكِـــيَّ دَمِـــي أكـــذلِـــكَ خـــدُّكَ يَـــجْـــحَـــدُهُ

ولحن المغنون القصيدة الأصل، وكثيراً من القصائد المعارضة، فلحن الأستاذ محمد عبد الوهاب معارضة شوقي على نغمة «الحجاز»، ولحن المطرب عبد العزيز محمد معارضة الشاعر مصطفى خريف على نغمة «الراست».

الحصري ومناسبة القصيدة:

هو أبو الحسن علي بن عبد الغني الحُصَري الفِهْرِيّ الضرير. ولد في القيروان من بلاد تونس الخضراء حوالي سنة ٦٢٠ للهجرة، وفقد بصره بعد ولادته بزمن قصير إثر مرض، لعله الجُدَرِي أو ما يشبهه، فامتد إلى عينيه، فأطفأ نورَهما.

لكن الله عوضه عن بصره بتفتح بصيرته، فانتسب إلى المعاهد العلمية الشرعية، فحفظ القرآن الكريم، وأتقن فن القراءات وعلوم الحديث والفقه والأصول والتفسير حتى فاق المبصرين.

كذلك أتقن العلوم العربية من نحو وصرف وبلاغة وعروض. واطلع على روائع الآثار الأدبية والشعرية منذ العصر الجاهلي إلى أيام زمانه، وحفظ معظمها. وهكذا كان دائرة معارف متنقلة حية.

عرف أبو الحسن الحصري بالشعر، وكان له دواوين عدة؛ وفيها جميع فنون الشعر وضروبه، وتمتاز كلها بجودة السبك، وبديع القول، وروعة التصوير، وحسن الصياغة.

ويبدو أن وشاية بلغت أمير زمانه أبا عبد الرحمن محمد بن طاهر تتهم الحصري بشتمه إياه في مجالسه، وكان الحصري يومذاك مدرساً

لمادة «القراءات» في أحد مساجد مُرْسِيَة بالأندلس، وجاءه الخبر بما قال الوشاة للأمير، فنظم قصيدة رائعة بمدح الأمير، فَنَّد تلك الوشاية، ونفى عنه تلك التهمة الملفقة، واستهلها بالغزل، شأنه في ذلك شأن معظم الشعراء السابقين. وشاء الله أن ينسى الناس قسم المديح والاعتذار، ويخلد القسم الغزلي فيها، ويصبح مثلاً أعلى يترسمه أكابر الشعراء في عصره والعصور التي تلت إلى يومنا هذا. والذي يعنينا هنا قسمها الأول في النسيب، وهو الذي أشاع القصيدة، ونشرها في الخافقين، ودفع الشعراء إلى معارضتها.

البلاغة والجمال:

هذه القصيدة موجهة في ظاهرها إلى مذكر، لكن الحقيقة عكس ذلك، فلقد اعتاد الشعراء العرب في كثير من الأشعار مخاطبة الحبيبة بصيغة المذكر.

والبيت الأول - في نظري - سيد القصيدة وأجملها. يا ليلُ!! الصبُّ متى غَدُهُ؟ هذا النداء لليل طبيعي، فالليل مَجمَع الأحزان، وباعث الهموم والأشجان، وكم هو طويل في أعين الباكين والمتألمين، والمحبين اليائسين، وكم هو قصير في أعين العاشقين المتعانقين والمتواصلين. إنهم يتمنَّوْنَه أن يطول ويطول ليتمتعوا به أكثر وأكثر، ويرددون مقولة ابن زيدون: يا ليلُ طُلْ، يا شوقُ دُمْ، لا أشتهي إلا بوصلٍ قِصَرك.

لقد اعتاد المغنون والشادون أن ينادوا الليل، ويستغيثوا من طوله،

وقد يشركون العين مع الليل، لأنّها هي الساهرة التي لا تنام، والعضو الذي يعبر عن الشكوى والسهاد. يا ليل! يا ليل! ياعين! يا ليل! ذلك هو المطلع في النشيد الحزين، والتفجع المبين.

«**الصبُّ متى غدُه؟ أقيامُ الساعة مَوْعدُه**»؟ متألِّمٌ الشاعرُ. بل صدود حبيبه كأنه هو والليل سَبَّتَا سُهده وقلقه وألمه. والمتألمون يَرَون الليل طويلاً كأنه لا نِهاية له. فيه يتوقف الزمن، وتتسمّر النجوم، وتقف الأفلاك، ويبقى الظلام والعتمة طاغيان مستمران كالأبد الذي لا نِهاية له. كما يتخيل أن القيامة أقرب من انبلاج صبح ذلك الليل الثقيل.

وهنا يطل امرؤ القيس والنابغة الذبيانِي على استحياء اللذين عانيا ما عانَى صاحبنا الحصري من الليل الطويل.

فامرؤ القيس تخيل نجوم ليله رُبطت بحبال وثيقة متينة إلى جبل يَذْبُلٍ، فهي لا تستطيع حراكاً، ولا تأذن للفجر أن يبزغ.

فيا لَكَ مِن ليلٍ كأنّ نُجومَه ... بكلِّ مُغارِ الفَتْل شُدَّتْ بيَذْبُلِ

كأنّ الثريّا عُلِّقَتْ في مَصَامِها ... بأمراسِ كَتّانٍ إلى صُمّ جَنْدَلِ

وتخيل النابغة أن راعي النجوم ضل طريقه إليها، ولذلك ظلت في أماكنها باقية لا تتحرك، فالفجر باق إلى الأبد في الدياجير، ولن يولَد الصبح، ولن تشرق الشمس.

كِلِينِي لِهَمٍّ يا أمَيْمةُ ناصِبِ ... وليلٍ أقاسيهِ بطيءِ الكواكبِ

تطاوَلَ حتى قلتُ ليس بِمُنْقَضٍ ... وليس الذي يَرعى النجومَ بآيبِ

الحصري أبلغ وأعمق من امرئ القيس والنابغة؛ والسبب في هذه البلاغة والعمق تلك المساحة المكانية والزمانية بين الفريقين، فيها الثقافة

الأوسع، والحضارات المتتابعة التي عاشها الحصري، ولم يطلع عليها شاعرا الجاهلية.

وجاء الاستفهامان المتواليان: «متى غده؟» و«أقيام الساعة موعده؟».

وتلك صورة غطت على صورة امرئ القيس والنابغة معاً؛ فهو يتصور أن يوم القيامة يأتي ولا يأتي صباح تلك الليلة الليلاء، بينما كانت صورة ليل الشاعرين السابقين محدودتين وقاصرتين، وقد لا يعرفان أن هناك يومَ قيامة.

لقد نام السامرون والساهرون، وغفا الناس، وراحوا في سبات عميق إلا واحداً. بات يرعى النجوم ويبكي، فتبكي عليه، وتَرِقُّ له، فكأن الطبيعة وعالم الأرض والسماء كلها تتألم عليه وتحزن.

وما كان سبب هذا السهاد وباعث تلك الآلام إلا عاطفةً عميقة، وحباً مفرطاً لغزال أهيف القد، جميل اللفتات، سريع النفور من كل واش أو عذول.

ويتابع الشاعر حديثه عن نفسه بصيغة ضمير الغيبة، فيحكي لنا قصة حبه؛ فلقد كَلِفَ بغزال أهيف القد، رائع الخلقة، جميل الطلعة، دائم النفور، يفزع من أدنى وشوشة، ويهرب عند الإحساس بأدنى حركة.

وأعجَب من هذا كله أن غزاله حتى في المنام يفزع وينفر، ويفر هارباً؛ وكم حاولت - يقول الحصري - أن أنصب له الكمائن والأشراك، لكنه كان كثير الحذر، فلم يظهر، ولم يقترب، ولم تصده الشباك في حلمي.

ويتابع الحصري فيقول: لا أبالغ إن قلت: هو أجمل من تماثيل الفتنة والجمال، وهذا ما أوقعني في فخ هواه. . ويستدرك نفسه عند تشبيهه بالتمثال المحبوب، فيذكر أنه يهواه تمثالاً، ولكنه لا يعبده، حفاظاً على تعاليم دينه الإسلامي الذي يحرم بل يكفِّر من ينحني لصنم أو يعبده.

ويمضي في رسم صورة حبيبه. فهو رائع، بل هو أكثر من رائع، إنه عنوان الجمال. تسحرني ألحاظه، ويسكرني رضابه، كل ما فيه مسْكِر وساحر، وأعجب من هذا كله أنه صاحٍ وينفث سحرَه مع السُّكْر.
فعيناه تعربدان، فتقيمان وتقعِدان، تقتلان وتذبحان، فهما سيف مسلول بتار. . وكأن أمثالي من العاشقين قتلى لا يستطيعون حراكاً، ولا فكاكاً، ولا دفاعاً عن أنفسهم.

أسألكم بالله، ثم بالله! هل لحبيبي ذنب في قتلي، أو أنه بريء بكل تصرفاته؟ ويتخيل الحصري نفسه أنه إن كان الحاكم والقاضي فيقول: أنا لو تحقق ما تخيلت لرصَّعته بتاج البراءة رغم ما أرى من سيوف عينيه، وعربدة لحظيه، وعلى الرغم من أني أنا القتيل بلا ذنب ولا قَوَد.
وتنتهي القصيدة بالدعاء لمن يحب كلما غنى بلبل على فَنَن.

أما **صياغة المعاني** فحدث عن السحر الحلال المترقرق بين مفردات سهلة النطق في **جهاز الإرسال**، عذبة السمع على **جهاز الاستقبال**، تتسرب الهوينى إلى حنايا القلب، وتسري وئيداً في العروق والشرايين.

لو قرأها الجاهل لظن أنه يحسن صياغة كصياغتها، ويُمَوْسِقُها ببحر عروضي كما مَوْسقها الحصري، ولكن دونَ ذلك خَرْطُ القَتاد.

مستحيل أن يصوغ صورة عينين معربدتين، وصورة خمر متدفق من

شفتيه وعينيه وأعطافه دون أن يترنح صاحبها أو يغيب عن الوعي. بل، هل رأيت ليلاً تطاول حتى كان يوم القيامة أقرب مجيئاً من ذلك الليل المتطاول؟ يا ليل! الصبُّ متى غده؟ أقيام الساعة موعده؟

ومتى كان الليل إنساناً يسمع النداء ويُسأل، ويخاطَب، ويُنادى ويقال له: «يا ليل!»؟ اللهم إلا إذا سرنا مسير علماء الذوق والفن من البلاغيين، ذلك أن الشاعر شبه قتامة الحياة وهمومها بـ«الليل»، بجامع السواد والحلكة وهجوم الأحزان والآلام في كليهما، واستعار ما حوى المشبه من صفات للمشبه به، وحينئذ حذف المشبه، واستغنى عنه، لأنه استل منه كل صفاته، ونقلها إلى المشبه به. ويقول البلاغيون في مثل هذا التعبير: «**حذف المشبه وصرح بالمشبه به على سبيل الاستعارة التصريحية**».

وفي قول الشاعر «**كلف بغزال**» **استعارة تصريحية**، ونقول في إجرائها: شبه الشاعرُ الحبيبَ الجميلَ، النفورَ عند كل حركة ونأمة بـ«الغزال»، بجامع الجمال والهرب وعدم الانقياد في كليهما، ثم استعار ما للحبيب الجميل من نفور للمشبه به وهو الغزال، وحذف المشبه وما يتصل به، لأنها نُقلت منه إلى المشبه به، الذي أبقاه واحتفظ به، أو صرح به. وهذه كذلك استعارة تصريحية.

وفي كلمة: «شَرَكاً» استعارة تصريحية كذلك. نقول في إجرائها: شبه الشاعر الحيل والمكائد التي تُنصب للسذج من المخلوقات بـ«الشَّرَك» وهو الفخ الذي ينصب للطيور وبعض الحيوانات، واستعار كل ما في المشبه من صفات للمشبه به وهو الشرك، وحذف المشبه، وصرح بالمشبه به، على سبيل الاستعارة التصريحية.

وقل الشيء نفسه في الاستعارات التصريحية التالية: **«صنم للفتنة»** و**«الخمر جنى فمه»** و**«سكران اللحظ»** و**«ينضو من مقلته سيفاً»** و**«الويل لمن يتقلده»** و**«غنى بالأيك مغرده»**.

أما **الاستعارة المكنية** فهي كقوله: **«أرقه أسف للبين»** فالأسف كالإنسان قادر على أن يبعث الأرق، أو النوم، أو الهدوء، أو الضجة، وحذف المشبه به، وهو الإنسان، وأبقى شيئاً من لوازمه أو صفاته، وهو «أرقه»، على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي قول الحصري: **«فبكاه النجم»** ومتى كان النجم يبكي، أو يفرح، أو يفعل شيئاً؟ اللهم إلا إذا عاملناه معاملة من يعقل من الناس، وحينئذ يبكي ويفرح، ولا يستغرب منه أي تصرف كتصرفات الإنسان. لقد شبه الشاعر النجم بالإنسان، وأعطاه كل صفاته ومزاياه، ثم حذفه، وأحل جزءاً من صفاته، وهو البكاء وحطها على النجم. وتلك هي الاستعارة المكنية.

وقل مثل ذلك في: **«قتلت عيناه»** و**«جحدت عيناه»** و**«خداك قد اعترفا بدمي»** و**«جفونك تجحده»** و**«لم يبق هواك له رمقاً»**.

أما الكناية فمتعددة في هذه الأبيات: أولها قوله: «الخمر جنى فمه» ظاهر العبارة توحي أنه ممتلئ الفم من الخمرة، ولكن مراد الشاعر: أن من الكلام سحراً، وجمالاً، وسكراً حلالاً، فكم من قول جميل طرب له المرء وغنى وسكر من الفرحة والسرور، كذلك العكس، فكم من كلام يقتل ويجرح ويودي بالمرء إلى هلاك. تلك هي الكناية، جملة يفهم منها

في ظاهرها شيء، وإذا غصت في معنى المعنى فيها وجدت شيئاً آخر، ومعنى يختلف عن الظاهر كل الاختلاف.

كذلك تقول في: «**ينضو من مقلته سيفاً**» فالظاهر أن عيني الحبيب رائعتا الفتنة والجمال، فكأنهما تسلان سيفاً ليجرح، أو يذبح، أو يسفك الدم؛ لكن الشاعر المفتون يريد أن يقول: إن عينيه جميلتان، وساحرتا الحسن والروعة، لا يستطيع عاشق أن يحدق فيهما، لأنهما تسلبان لبه، وتسحرانه، أو تقتلانه قتلاً حلالاً

وفي قوله: «**وعلى خديه تورده**» **كناية**؛ فمعناها في الظاهر أن المحبوب وضع على خديه وردة حمراء، ولكن الشاعر لم يقصد هذا، وإنما أراد أن خديه محمران من كثرة ما قتل وسفك وشرب من دم الذين أحبوه وعشقوه، ومثل هذه الصورة دعاها إمام البلاغيين: معنى المعنى. وقل الشيء نفسه في قول الحصري: **خداك قد اعترفا بدمي، فعلام جفونك تجحده؟**

الخلاصة: هذه الأبيات ولدت في القرن السابع الهجري، ونحن اليوم في القرن الخامس عشر، لا نزال نرددها، ونتغنى بها، ونعارضها، ونحب صاحبها، ونحب البلد الذي أنبته، والأرض التي مشى عليها، وندعو الله أن يتغمده برحمته ويعلي مقامه لأنه حبب بني الإنسان إلى حب العربية وما يتصل بها.

وطن

عمر أبو ريشة

عمر أبو ريشة سيد من سادات الشعر العربي في العصر الحديث، واتفق النقاد في الوطن العربي أن أمراء الشعر بعد أحمد شوقي معقودة لثلاثة شعراء، هم: **الأخطل الصغير، وبدوي الجبل، وعمر أبو ريشة**؛ ويضيف فريق آخر إليهم: **خليل مطران**.

عاش عمر في حلب حيناً من الزمن مديراً لدار الكتب الوطنية، ثم عينته الحكومة السورية سفيراً في الهند، فأمريكا الجنوبية، ثم في الولايات المتحدة. وفي أخريات أيامه سكن بيروت حيناً من الدهر، ثم مدينة جدة في نهاية المطاف، ولما اختاره الله تعالى إلى جواره سنة ١٩٩٠م نقل جثمانه إلى مدينة حلب، وهي التي ضمت مثواه.

لعمر أبو ريشة مئات القصائد الرائعة في شتى الأغراض، فمنها العاطفي، والوطني، والإسلامي، والاجتماعي، والسياسي.

كان عمر وطنياً غيوراً، وكان عضواً في الحزب الوطني الذي تزعمه المجاهد الكبير إبراهيم هنانو، الذي جاء أثناء الثورة السورية إلى فلسطين

ليواجه الأمير عبد الله بن الحسين، فقبض عليه الإنكليز، وسلموه إلى فرنسا، فقُدم إلى المحاكمة، ودافع عن نفسه، وأنه ما قاوم فرنسا إلا حباً بوطنه، ورغبة باستقلال بلاده؛ وبنتيجة المحكمة حكموا عليه بالبراءة، معتبرين أن ثورته «**ثورة سياسية مشروعة**». وأجمعت سورية على زعامته، فأنشأ الحزب الوطني وتزعمه، وظل على ذلك حتى وافاه الأجل سنة ١٩٣٥م، ودفن في مقبرة خاصة به بمدينة حلب. وأقام الحزب الوطني له حفلة ذكرى سنة ١٩٣٧م بدار الكتب الوطنية، فوقف عمر يلقي رائعة من روائعه التي سماها: **قيود**، نقتطف منها هذا الجزء.

من قصيدة عمر:

وطنٌ عليه من الزمانِ وَقارُ ... النُّورُ مِلْءُ شِعابِهِ والنّارُ
تَغْفُو أساطيرُ البطولةِ فوْقَهُ ... ويَهُزّها مِن مَهْدِها التّذْكارُ
فتُطِلُّ مِن أُفُقِ الجِهادِ قَوافِلُ ... مُضَرٌ يَشُدُّ رِكابَها ونِزارُ
تَستيقِظُ الدّنْيا على تَزْآرِها ... وتَنامُ تَحْتَ لِوائِها الأقْدارُ
أيام لمْ يُغْجَمْ لها عُودٌ ولمْ ... تُهْتَكْ لِسُدْرَةِ مَجْدِها أسْتارُ
سارتْ على هامِ الخُطوبِ ولِلْمُنى ... شَبَحٌ على وَهَجِ الجحيمِ مُثارُ
والصُّبْحُ من دفْقِ الدُّخانِ دُجُنَّةٌ ... واللَّيْلُ مِن سَيْلِ اللَّهيبِ نَهارُ
والموتُ جُرْحُ الكِبرياءِ بِصدْرِهِ ... يَغْوِي وتَضْحكُ حوْلَهُ الأقْدارُ
فاخْفِضْ جَناحَ الكِبْرِ هذِي تُرْبَةٌ ... غَمَرَ الخلودَ أرِيجُها المِغْطارُ
في كلِّ صُقْعٍ من جَماجِمِ نَشْئِها ... حَرَمٌ على شَرَفِ الجِهادِ يُزارُ

الوطن الذي يعنيه عمر هو **سورية الطبيعية**، ذات التاريخ المجيد، والفخر التليد، والعز المكين، وما تزال تتربع على عرش هذا التاريخ، تموت في سبيله؛ وتبذل الغالي والرخيص والدم والروح في سبيله.

لقد أثار موت البطل الخالد إبراهيم هنانو مكامن الكبرياء، وذكرى الماضي المشرف لهذا الوطن على مدى التاريخ ومرور الأيام.

واعتاد عمر أبو ريشة كلما وقف مثل هذه الوقفة، وذكر عظيماً من عظماء الوطن، أو شهيداً من شهداء الأمة العربية، أو عالماً من علمائها، أو شاعراً من شعرائها، أو تقياً من أتقيائها، أن يستعرض التاريخ، ويستذكر ما عاشت عليه الأمة من أمجاد، وما حققت من مفاخر، فيصور الماضي، ويرسم التاريخ، ويضع ذلك كله أمام الأعين، استنهاضاً للهمم، واستعادة للمجد، وإيقاظاً من صحوة لنوم طويل، وسبات عميق.

من معاني الأبيات:

عمر أبو ريشة فنان بالدرجة الأولى، لا ينظم الشعر موزوناً مقفى فحسب كما يفعل كثير من الشعراء والناظمين، ولكنه يغمس ريشته في سجلات التاريخ العتيقة، وبحور المجد التليدة، ويغمرها بعاطفته الوطنية الملتهبة، ويسبكها بصياغته التي تضارع صياغة أكابر الصائغين، أو ينحتها تمثالاً من الفن والجمال، أو آية من آيات الإبداع الخالدة، ثم يغنيها شعراً مُخَضَّباً بشتى الألوان والعطور والرياحين.

هزته ذكرى المجاهد الكبير، والوطني العريق، والزعيم الأول في طول البلاد وعرضها، وغمرته ذكرى إبراهيم هنانو يوم جمع كل ما في بيته من أثاث، وصب عليه النفط، ثم رمى فيه شعلة من نار، فاحترق بأجمعه بدقائق معدودات، وصاح: حَيَّ على الجهاد، الله أكبر، هذا أذان بالجهاد، وأقسم على ألا يعود إلى بيته إلا حين يتحرر الوطن من المستعمرين الغاصبين، وانطلق هنانو.

واستعرض عمر جهاد إخوانه في كل الربوع، وطاف بذهنه جميع تلك الثورات، وأعاد إلى الذاكرة شلالات الدماء الطاهرة الحمراء مسفوحة على ثرى الوطن، والنشيد الدائم: حيَّ على الجهاد، والله أكبر؛ كما طافت ذكريات الماضي، وكيف انطلق الأشاوس من الآباء والأجداد في قديم الزمان إلى أرجاء العالم فاتحين، مرددين نداءهم الخالد.

تمثل عمر التاريخ رجلاً وقوراً، يبسط رعايته وحمايته على أرض الوطن من أقصاه إلى أقصاه، ويتدفق النور نابعاً في هذه الربوع ينير ظلمات الدنيا، ويرى النار تتقد في كل ركن تحرق كل معتد وأثيم.

ودقق في التراب فرأى آلاف آلاف الأساطير تتداح على كل حبة رمل، تنام هانئة هادئة مطمئنة، وترقد في سبات عميق، لا يوقظها سوى هزات من ذكريات.

وتتوالى التخيلات والرؤى في عينيه، فإذا هو يرى قوافل

المجاهدين، يهزجون، ويغنون، وهم في طريقهم إلى المعارك، فيها القبائل العربية العريقة والأصيلة، فتهتز الدنيا تحت أقدامهم، وكأن الأقدار تطيعهم فيما يفعلون، وتصيخ إلى زئيرهم ساعة يزأرون، وترضى بما يفعلون؛ لأن الله والشرف الرفيع عنهم راضون.

وتتلاحق التصورات في عينيه فيصيح رافعاً عقيرته: هؤلاء الناس قومي وأهلي، لقد ذبحوا الموت ذاته، فهو يعوي بين أيديهم، يستغيث ويستجير، وتضحك المقادير، فيا لفرحة الأيام والليالي!

ويتخيل رجلاً قصد هذه البقعة المقدسة، فيقتبس من القرآن الكريم آية، نادى الله جل وعلا بها موسى عليه السلام حين وصل إلى الوادي المقدس قائلاً: ﴿فَٱخۡلَعۡ نَعۡلَيۡكَۖ إِنَّكَ بِٱلۡوَادِ ٱلۡمُقَدَّسِ طُوٗى﴾ [طه: ١٢]. وزاد الشاعر على ذلك قوله: اخفض طرفك، وتواضعْ ما شاء لك التواضع، فحق لهذا الوطن أن يبجل هذا التبجيل، ففي كل شبر من ترابه ثوى شهيد، أو خَرَّ مجاهد، أو دفن عالم، أو غاب ولي، أو سكنه رجل رشيد.

البلاغة والجمال:

ليس من حق هذه الأبيات أن نشرِّحها تمزيقاً وتقطيعاً بالحديث عن صورة استعارة، أو كناية، أو تشبيه، ولئن فعلنا ذلك، إنا لنذبح جمال الشعر بمبضع التشبيه والتمثيل والقوانين البلاغية المتحجرة، بل يكفي أن نقول: إن هذه المشاهد التي عرضها عمر صور فنية، نبعت من عالم الخيال، وغذاها الفن، وأضفى عليها الشاعر ما استطاع من إبداع

وجمال، فبدت تحفة فنية، أكثر مما هي قصيدة تلقى في مهرجان زعيم أو شهيد.

ومع ذلك، وانصياعاً لخطة هذا الكتاب، نضع جميع هذه الاعتراضات على التحليل المبسط جانباً، رغبة في إفادة من يسعى إلى إفادة، فنفول، وبالله التوفيق:

أخذت مفردات علم البيان من استعارة وكناية وتشبيه الحظ الأوفر في هذه القصيدة؛ فلقد **فاضت الأبيات بالاستعارة المكنية في المقام الأول**؛ ذلك أن الشاعر شخص الأمور الذهنية، والمفاهيم العامة، فعاملها معاملة الناس الذين يسمعون ويبصرون، ويحسون، ويعبرون، ويتكلمون؛ ونفخ فيها الروح؛ وذلك سبيل الاستعارة المكنية على طول المدى.

من ذلك قوله: **«تغفو أساطير البطولة» و«يهزها التذكار» و«تطل من أفق الجهاد قوافل» و«تستيقظ الدنيا» و«تنام الأقدار» و«سارت على هام الخطوب» و«والموت يعوي» و«تضحك الأقدار» و«غمر الخلودَ أريجُها»**.

فالبطولة، وهي أمر معنوي، يدرك بالعقل، وليس له روح أو حياة، ولكن الشاعر **شبهه بالإنسان** الذي يملك كل إرادة وسمع وبصر وحياة وصحو ونوم، **وحذف المشبه به**، وهو الإنسان، وترك شيئاً من لوازمه، وهو تغفو، **على سبيل الاستعارة المكنية المشخصة**.

يهزها التذكار: شبه في هذه الصورة **التذكار بالأم الحنون** التي تجلس إلى جانب سرير طفلها الرضيع، وقد وضعته على سرير مترجح، فهو

كلما بكى، أو صحا من نومه، أو تحرك، هزت له السرير، فيعود إلى النوم هادئاً مطمئناً.

فالمشبه هو التذكار، والمشبه به هو الأم، ومن صفات الأم هز السرير. لقد حذف المشبه به وهو الأم، وأبقى شيئاً من صفاته أو لوازمه، وهو هز السرير، على سبيل الاستعارة المكنية المشخصة.

ونقول الشيء نفسه عن: تغفو أساطير البطولة، وتطل من أفق الجهاد قوافل، إلى آخر الصور التي عددناها.

كذلك شأن **الاستعارة التصريحية** التي يحذف فيها المشبه ويصرح بالمشبه به. من ذلك قول عمر: «**وطن عليه من الزمان وقار**» لقد شبه الوطن الذي طفحت أحداثه بالأمجاد والبطولات، ومرت عليه قرون وقرون، فغدا كمن تقدم به العمر، واشتعل رأسه بالشيب، فتراه وقوراً، جليلاً، رصيناً، ورزيناً. ثم حذف كل ما يتصل بالمشبه - الوطن - من صفات، ونقلها إلى المشبه به، وصرح به فقال: **عليه وقار**، على سبيل الاستعارة التصريحية.

وقوله: **تستيقظ الدنيا على تزآرها**. لقد شبه الشاعر صيحات المحاربين ساعة المعركة، وتكبيرهم، وإفزاعهم للعدو بتزآر الأسود أو زئيرها، ثم استغنى عن كل ما حمل المشبه من صفات، وأعارها للمشبه به - **تزآرها** - وصرح بها، وهذه هي الاستعارة التصريحية.

كذلك القول في « **أريجها**» و«**حرم**».

أما الكناية في الأبيات فكثيرة، والسبب أن الشاعر كثيراً ما **يعمد في شعره إلى الرمز، وهو فرع من فروع الكناية**، ويستغني عن التصريح المباشر، لأنه يراه أكثر بلاغة، وأشد تأثيراً في النفوس؛ والأذكياء من الناس يكفيهم الرمز والإشارة، ولا يحبون المواجهة الصريحة، ويعدونَها تعبيراً وجد للأغبياء وقليلي الذكاء والفهم السريع.

من هذه الكنايات الجميلة والبديعة:

«**النور ملء شعابه**» «**والنار**» في ظاهر العبارة امتلأت الديار بالأنوار الساطعة، فقد تكون من كثرة ما أوقد فيها من مصابيح، أو من ثريات متلألئة، أو من شموع موقدة، فانقلب الليل إلى نهار، فقالوا: **النور ملء شعاب هذه المنطقة**. وكذلك قوله «والنار» فظاهرها يوحي بأن حرائق كثيرة امتدت إلى هذه المنطقة، كما امتدت ألسنة النيران إلى غابات أمريكا، وغابات أوستراليا في سنة من السنين، فقالوا: **النار ملء شعابها**. وعمر كذلك قال وهو يصف وطنه العربي: **النور ملء شعابه والنار**.

ذلك المعنى الذي شرحناه هو منطوق الجملتين في الظاهر، ولكن الشاعر لم يقصد شموعاً، ولا ثريات، ولا مصابيح كهرباء، ولا غيرها، وكذلك لم يقصد بالنار ناراً تحرق الغابات والشجر، أو الأثاث، أو البيوت، أو سواها، وإنما قصد: الهدى بالنور، والغضب بالنار. أراد أن يقول: وطني موطن الهدى والإيمان والنور الذي يهدي العالمين، كما أنه نار وسعير لكل من فكر في إذلال وطني أو امتهانه. تلك هي الكناية في حقيقتها.

كذلك قوله: **تغفو أساطير البطولة فوقه** فالأساطير تنام فوق هذا الوطن، وقد تغرق في نوم عميق. هذا في الظاهر، لكن المراد هو أن المجد والبطولة والفخر الأثيل تملأ الديار عبر كل الأزمنة والقرون التي سلفت.

وقوله: **مضر يشد ركابها ونزار**. في الظاهر يشد رجل اسمه مضر ومعه رجل آخر اسمه نزار عربة، أو شيئاً يشبه العربة، وعليها حمل ثقيل، وليس هناك من يدفعها، أو يسوقها، فيأتيان، ويشدان العربة، أو يسوقانهما إلى أمام.

لكن الحقيقة أبعد من ذلك بكثير، فلا هو يقصد الرجل العادي الذي اسمه مضر، ولا الذي اسمه نزار، وليس هناك حمل أو عربة، وإنما هي رمز لجد العرب الأول، وهو نزار وابنه مضر، وهما أصل من أصول سيدنا محمد بن عبد الله، صلوات الله وسلامه عليه وآله، وهما رمز للعروبة قاطبة. ويصبح المعنى في آخر المطاف: كم تتسابق قوافل الجهاد، وتنطلق، وهي سليلة العرب الكرام الأصلاء الذين لا يخضعون لمحتل أو غاصب، ولا يقبلون باستعمار واحتلال.

وقوله: **والصبح من دفق الدخان دجنة، والليل من سيل اللهيب نهار** فالشاعر في ظاهر العبارة يرى أن كثرة الدخان أحالت ضوء الصبح إلى ليل، وكثرة النيران المشتعلة أحالت دجى الليل إلى نهار؛ لكن الشاعر قصد أن يقول: أحرق المجاهدون جميع ما احتوت عليه منازل الأعداء، فجعلت ليلهم نَهاراً، ونهارهم ليلاً مضيئاً.

ويبدو أن عمر اقتبس الفكرة من أبيات أبي تمام في وصف عمورية، فقال:

غادرتَ فيها بَهيمَ الليلِ وهوَ ضُحى ... يَشُلُّهُ وسْطَها صبْحٌ منَ اللّهَبِ

حتّى كأنَّ جَلابيبَ الدُّجَى رغِبتْ ... عنْ لَونِها، أوْ كأنَّ الشمسَ لم تَغِبِ

ضوْءٌ من النارِ والظلْماءُ عاكفَةٌ ... وظُلْمةٌ منْ دُخَانٍ في ضُحىً شَحِبِ

فالشمسُ طالعةٌ منْ ذا وقدْ أفَلَتْ ... والشمسُ واجبَةٌ مِنْ ذا، ولمْ تَجِبِ

ويبقى بيت شاعرنا أجمل وأجمع من أبيات أبي تمام، عبر عمر عنها في بيت واحد، وعبر عنها أبو تمام في أربعة أبيات.

وقس على منوالها الكنايات التالية: **فاخفض جناح الذل، وغَمرَ الخلودَ أريجها، وفي كل صقع من جماجم نشئها حرم.**

إذا تأملنا مفردات الأبيات وجدناها بين نكرة ومعرفة؛ ولدى تدقيق كل منها، وجدنا أن معظم النكرات مالت إلى التعظيم بالدرجة الأولى، من ذلك مثلاً قوله: وطن، وقار، تربة، حرم.

ف «**وطن**» عنى به كل معظم عنده، فعليه الوقار، ومنه ينبعث النور، وفيه تتأجج النيران وتشب الثورات. وفي الحقيقة: كل شيء في حياة الشاعر يتصل بالوطن ومجده، ومعظم أشعاره تدور حول محراب هذا الوطن؛ أفلا يجب علينا إذن أن نفسر كلمة «وطن» بالتعظيم قبل كل تفسير آخر؟

وكلمة «**وقار**» تعني الجلال، والعقل الراجح، والرصانة، والرزانة، وكل ميزة يتصف بها كبير العقل والإدراك. ومن هنا رأينا أن الكلمة قد

وصف الوطن المعظم بها، أفلا تستمد التعظيم ممن نسبت إليه، ووصفت به؟

ومثلها كلمة «**تربة**» لأنها جزء من الوطن، وما دام الوطن عظيماً فكل ما اتصل به فهو عظيم وكبير.

أما كلمة «**حرم**» التي وردت كذلك منكرة فهي تدل على العظمة بصورة بديهية، والحرم عند المسلمين يطلق - أول ما يطلق - على البيت الحرام، وكأن الشاعر اقترب من هذا المعنى فوصف به الوطن، فقال عنه: «حرم».

أما النكرات الأخرى مثل: «**قوافل**» فهي للتكثير، و«**عُود**» و«**أستار**» فهما للإفراد، و«**دجنة**» و«**نهار**» و«صقع» فهي للنوع، والمعنى هو الدال على هذه المعاني.

وملاحظة أخرى نراها في الأبيات هي أن كثيراً منها سبك بصيغة الحصر والتأكيد والإصرار، أو بصورة **تقديم ما حقه التأخير**، من تقديم الجار والمجرور، أو الظرف على الفاعل أو نائبه، أو تقديم المفعول على فاعله، كقوله: ويهزها - **من مهدها** - التذكار، فتطل - **من أفق الجهاد** - قوافل، وتنام - **تحت لوائها** - الأقدار، لم يعجم - **لها** - عود، لم تهتك - **لسدرة مجدها** - أستار، والصبح - **من دفق الدخان** - دجنة، والليل - **من سيل اللهيب** - نهار، وتضحك - **حوله** - الأقدار، غمر - **الخلودَ** - أريجُها.

ونظرة سريعة لسبك الجمل نجدها بين فعلية ما خرجت عن حد الابتدائية التي لا تأكيد فيها، وبين اسمية دلت جميعها على الثبوت والاستقرار والثبات، ولا سيما التي حصل فيها تقديم وتأخير كقوله: **عليه وقار، للمنى شبح، في كل صقع. حرم.**

وهناك بون من الجمال يقف موازياً لكل ألوان علمي البيان والمعاني اللذين تعرضنا لجزء منهما باختصار؛ هذا اللون هو البديع في النص، أو بشكل أدق: **الطباق والمقابلة** اللذين يسيلان دفاقين في كل بيت من أبيات القصيدة.

في أول بيت في القصيدة نقرأ قوله: **النور ملء شعابه والنار**، ويتلوه الثاني بقول الشاعر: **تغفو أساطير البطولة فوقه ويهزها من مهدها**، ثم نقرأ قوله: **تستيقظ الدنيا. وتنام تحت لوائها. والصبح من دفق الدخان دجنة، والليل من سيل اللهيب نهار، والموت. .يعوي وتضحك الأقدار.**

أعتقد جازماً أن عمر لم يقصد هذه المقابلات عمداً، ولا خطرت بباله لولا أنها سمة أصيلة في التعبير باللغة العربية، وأن العربي، بل الإنسان في كل زمان ومكان ولغة، لا يستطيع التعبير الكامل دون هذه المتضادات من الألفاظ، والمتقابلات من العبارات. لقد أضفت على قصيدة عمر من الجمال ما لا يدخل في حسبان.

إن قوله: «**النور ملء شعابه والنار**» ليس لوناً بديعياً، أو زخرفاً معنوياً، أومن نافلة القول - كما زعم مؤلفو علم البديع رحمهم الله

وسامح الأحياء منهم - لكنه صورة فنية، ضمت في أطرافها جميع ما اشتملت عليه صورة الوطن في عين الشاعر. من ماض يعبق بالمجد، وحاضر يفوح بالشذا والأريج؛ وكأنا بالشاعر قد جمع على صعيد واحد الماضي والحاضر، فرأى الماضي متلألئاً مشرقاً، مضيئاً بالأنوار، ذلك الماضي الذي يذكرنا ببني أمية، وجحافل المجد والفتح، التي انطلقت في أيامهم إلى شرق الدنيا وغربها، تنشر النور والهدى ودين الله، كما يذكرنا ببلاد الشام التي تجمعت تحت لواء صلاح الدين الأيوبي، وسارت صفاً واحداً إلى حطين والقدس، فطهرت الأرض من الصليبيين، وأعادتهم مهزومين مقهورين. .ذلك هو بعض ما في قول عمر: «**النور**».

وأما **النار** فهي ما يراه من تأجج الثورات في سورية هنا وهناك، في كل مدينة وقرية، وسهل وجبل، ضد الغزاة الفرنسيين الذين تسللوا إلى الوطن، وقرروا أن يجعلوه تحت عبوديتهم. إن الشاعر يرى في البطل الخالد إبراهيم هنانو وفي إخوانه الثوار المجاهدين النار التي سوف تحرق كل معتد أثيم دنس هذا الوطن، واستباح حرماته. ذلك بعض ما عناه بكلمة: **النار**.

أرأيت إلى بعض ما حملته عبارة واحدة من معان، وما رسمته من صور، وما أوحت به من ذكريات؟ وهل يكفي أن نقول: إن في هذا الشطر طباقاً بين النور والنار، ثم نلوي وجوهنا وأعناقنا؟

ليست المقابلة زينة بديعية، حسنت المعاني وجملتها، وإنما هي جزء أصيل من تفكير الشاعر وتعبيره. ولولاها ما كان قادراً على البوح بما

يحرقه، أو يكويه، بل كيف يتحدث عن البعاد إن لم يكن يعرف برد اللقاء وطيبه؟ وكيف يعبر عن الدمع إن لم يكن يعرف روعة اللقاء وفرحته وسلامه؟ وكيف يصف مجد الماضي إن لم يعرف ذل الحاضر ومرارة الاستعمار؟ وكيف يصف أيامه الحالية المجللة بالسواد إن لم يقارنها بلياليه الخوالي، وقد كانت نوراً وإشراقاً؟ وكيف يتكلم عن النور إن لم يعرف ما تفعل النار وتكوي أو تشوي أو تصهر وتبيد؟

الخلاصة: كان عمر أبو ريشة فناناً في شعره، يرسم اللوحة مثلما يعبر عنها، ولقد أعجب به كل محب للكلمة المجنحة، والصورة الراقصة، والألفاظ المنمقة، والعنفوان الذي طالما تمنى المخلصون العرب أن يعود إلى القلوب والشفاه والسواعد فينفضوا عنهم الاستكانة والخنوع، ويعودوا من جديد إلى قيادة العالم.

المتنبي يهجو كافوراً الإخشيدي

مناسبة القصيدة:

كان أبو الطيب وصل إلى مرحلة اليأس والقنوط والإحباط في مصر، ودخل في مرحلة نفسية معتمةٍ، فلا هو في العير ولا هو في النفير. أهمل مجالسَ كافور، فما عاديتردد عليها، وحين كان يطلب منه قصيدة مادحة كان الشاعر الحزين يرفض القول والنشيد فلا ينقاد للطلب. وهجَر عِشرةَ الناس ولقاءَهم، وصار ينفرد بذاته، ويخلو بنفسه، ويجتر آلامه، ويرسم الخطط التي تنقذه من هذا الشَّرَك الذي أوقعه به كافور.

وبدأ المرجل النفسي يغلي شيئاً فشيئاً، ويضطرب ويزداد اضطراباً، ثم راح يقذف بالزبد، ويتعالى صوت جَيَشانه. وقبل أن يطفح الكيل، جاء إلى كافور وسأله صراحة عن وعده بحكم ضيعة أو ولاية أو أي مكان. وبَيّن له أنه ما قدِم إلى مصر إلا بعد أن اطمأنّ إلى وعوده البراقة. فأجابه كافور: «أنت في حال الفقر وسوء الحال وعدم المعين سَمَتْ نفسك إلى النبوة، فإن أصبتَ ولاية صار لك أتباع، فمن يطيقك؟».

وسواء أكان رد كافور عنيفاً أم لا، فهذا لا أهمية له، فلن يخدع الشاعر بعد الآن. لقد كانت نقمته على الرجل الملوّن المخادع، وخيبة أمله في انهيار مشاريعه عظيمتين.

ولم يخطئ كافور في تعرف نوايا أبي الطيب، فقد أدرك حقيقة مشاعره نحوه، وكان يعلم أنه سيفرُّ من الفسطاط عند سنوح أول فرصة، وأنه سيعقب فراره بشعر هجائي وسخرية لاذعة، فنشر الجواسيس يراقبون أبا الطيب؛ وعرف المتنبي كل هذا، فكظم غيظه وأخفى عواطفه وخططه.

ويبدو أنه اتخذ لنفسه حراساً انتقاهم من عبيده الأشداء لمقاومة كل هجوم محتمل، وكانت خطته زيادة في إمكانية نجاحها أن يغتنم فرصة احتفاء الناس بعيد الأضحى للخروج من الفسطاط، وكان التاسع من شهر ذي الحجة، وهو مناسبة تجري فيها مراسم واستعراضات، تجلب جمهوراً كبيراً من الناس، وهي خير فرصة للهرب والتخفي.

في اليوم التاسع من الشهر المذكور، خرج المتنبي سراً من الفسطاط، تتقدمه الإبل المحملة بالسلاح والأمتعة والزاد لعدة أيام، وأغذَّ السير، فاجتاز برزخ السويس، ثمّ أوغل في صحراء التيه شمالي سيناء.

وتنبه القوم بسرعة إلى فراره، فلم يستطيعوا اللحاق به؛ وكان غيظ كافور شديداً جداً، وأراد المتنبي بعد أن أصبح بعيداً وآمناً أن يشهَد الناس مرة واحدة على الأقل على الازدراء الذي يكنّه لسيده القديم، وتولت أيدٍ أمينةٌ إيصالَ قصيدة هجائية مقذعة إلى كافور، ولكن العملية لم تنجح، لأن كافوراً شكّ في محتواها، فأمر بإحراقها، ولم يقف على ما فيها.

عِـيـدٌ بـأيَّـةِ حـالٍ عُـدْتَ يـا عِـيـدُ ... بِـمـا مضى أمْ لأمرٍ فيكَ تَجديدُ؟[1]

أمّـا الأحِـبَّـةُ فـالـبَـيْـداءُ دونَـهُـمُ ... فـلـيْـتَ دُونَـكَ بِـيـداً، دُونَـهـا بِـيـدُ

لولا العُلا لم تَجُبْ بي ما أجوبُ بها ... وَجْـنـاءُ حَـرْفٌ، ولا جَـرداءُ قَـيْـدودُ[2]

وكـان أطـيَـبَ مـن سـيـفـي مُـعـانَـقَـةً ... أشْـبَـاهُ رَوْنَـقِـهِ الـغِـيـدُ الأمـالـيـدُ[3]

لـم يَتـرُكِ الـدهرُ من قلبي ولا كبِدي ... شـيـئـاً تُـتَـيِّـمُـه عَـيْـنٌ ولا جِـيْـدُ

يـا سـاقِـيَـيَّ! أخَـمرٌ فـي كـؤوسِـكُـمـا ... أم فـي كُـؤوسِـكُـمـا هَـمٌّ وتَـسْـهـيـدُ!

أصـخـرةٌ أنـا؟ مـا لـي لا تـحـرِّكُـنـي ... هـذِي الـمُـدامُ، ولا هـذِي الأغـاريـدُ؟

إذا أردْتُ كُـمَـيْـتَ الـلـوْنِ صـافـيـةً ... وَجَـدْتُـهـا، وحـبِـيـبُ الـنَّـفْـسِ مـفـقـودُ

مـاذا لَـقِـيـتُ مـن الـدنـيـا؟ وَأعْـجَـبُـهُ ... أنّـي بـمـا أنـا شـاكٍ مـنـه مـحـسـودُ

أمـسَـيْـتُ أرْوَحَ مُـثْـرٍ خـازِنـاً ويَـداً ... أنـا الـغَـنـيُّ وأمـوالِـي الـمـواعـيـدُ[4]

إنّـي نَـزَلْـتُ بـكـذّابِـيـنَ ضَـيْـفُـهُـمُ ... عـنِ الـقِـرى وعـنِ الـتَّـرحـالِ مَـحـدودُ

جُـودُ الـرِّجـالِ مـن الأيـدِي، وجُـودُهُـمُ ... مـن الـلِّـسـانِ، فـلا كـانـوا، ولا الـجـودُ

مـا يَقْبِضُ المَوْتُ نفساً من نفوسِهِمُ ... إلا وفـي يـدِهِ مـن نَـتْـنِـهَـا عُـودُ

أكُـلَّـمـا اغـتـال عـبْـدُ الـسُّـوءِ سـيِّـدَهُ ... أوْ خَـانَـهُ فـلَـهُ فـي مِـصْـرَ تـمْـهـيـدُ؟

---

(١) عيد: أي: أعيد؟ - بما مضى: أي أبما مضى؟

(٢) جاب الموضع: قطعه. الوجناء: الناقة الشديدة. الحرف: الضامرة. الجرداء: الفرس القصيرة. القيدود: الطويلة العنق.

(٣) الغيد: ج غيداء: وهي المرأة المتثنية ليناً. الأماليد: ج أملود وأملودة: الناعمة المستوية القوام.

(٤) أروح: من الراحة.

صار الخَصِيُّ إمامَ الآبِقينَ بها ... فالحُرُّ مُسْتَعبَدٌ والعَبدُ مَعبودُ[1]

نامَت نواطيرُ مصر عن ثَعالِبها ... وقد بَشِمْنَ وما تَفْنَى العناقيدُ[2]

العَبْدُ ليس لِحُرٍّ صالحٍ بأخٍ ... لَو أَنَّهُ في ثيابِ الحرِّ مولودُ

لا تَشْتَرِ العَبدَ إلا والعَصا مَعَهُ ... إنَّ العَبيدَ لأنجاسٌ مناكيدُ[3]

ما كنتُ أحْسَبُنِي أحيا إلى زمَنٍ ... يُسيءُ بي فيهِ عبدٌ وَهْوَ مَحْمودُ

ولا تَوَهَّمْتُ أنَّ الناسَ قد فُقِدوا ... وأنَّ مِثْلَ أبي البيضاءِ مَوْجودُ[4]

وأنَّ ذا الأسودَ المَثْقُوبَ مِشْفَرُهُ ... تُطيعُهُ ذي العَضاريطُ الرعاديدُ[5]

جَوْعانُ يأكلُ مِن زادي ويُمْسِكُني ... لِكَيْ يُقالَ: عظيمُ القَدرِ مقصودُ

وَيْلُمِّها خُطَّةً! ويْلُمِّ قابِلِها! ... لمِثْلِها خلق المَهْرِيَّةُ القُودُ[6]

وعندَها لَذَّ طعْمَ الموتِ شارِبُهُ ... إنَّ المنيَّةَ عند الذلِّ قِنْديدُ[7]

---

(١) الآبق: الهارب من سيده.

(٢) بشم: أتخم من كثرة الأكل. نواطير مصر: سادتها وأشرافها. الثعالب: العبيد والأراذل. العناقيد: الأموال.

(٣) المناكيد: ج منكود: قليل الخير.

(٤) أبو البيضاء: كافور، وهذه سخرية منه.

(٥) المشفر: شفة الحيوان الغليظة. العضاريط: ج عضروط: الذي يخدم بطعامه. الرعاديد: الجبناء.

(٦) ويلمها: كلمة تعجب أصلها: ويل لأمها. الخطة: الأمر والشأن. المهرية: المنسوبة إلى مهرة بن حيدان، وهو أبو قبيلة تنسب إليها الإبل. القود: الطوال الظهور.

(٧) قنديد: عسل قصب السكر.

مَنْ عَلَّم الأسْودَ المَخْصِيَّ مَكرُمَةً أَقَوْمُهُ البِيضُ أم آباؤُهُ الصِّيدُ؟[1]

أَم أُذْنُهُ في يَدِ النَّخَّاسِ دَامِيَةً أمْ قَدْرُهُ وهْوَ بِالفَلْسَينِ مَردودُ؟[2]

أَولَى اللئامِ كُوَيْفِيرٌ بِمعذِرةٍ في كلِّ لُؤمٍ، وبعضُ العُذْرِ تَفْنيدُ[3]

وذاكَ أنَّ الفُحولَ البِيضَ عاجِزَةٌ عنِ الجميلِ، فكيفَ الخِصْيَةُ السُّودُ؟

في رأيي لو أنَّ كافوراً أعطى أبا الطيب حُكْم مصر كلها لكان خيراً له من أن تقال فيه هذه القصيدة الرائعة الخالدة، فحكم مصر ينتهي بانتهاء حياة المتنبي أو كافور، ثمّ يأتي بعدهما حاكم آخر؛ أما القصيدة فلا ينتهي أثرها بانتهاء حياة هذا أو ذاك، وإنما هي باقية خالدة، ترددها الأجيال بعد الأجيال، ويدرسها الطلبة في مدارسهم على اختلاف درجاتها ومستوياتها، يحفظونها عن ظهر قلب، ويستشهدون ببعض أبياتها في مناسبات شتى وفي مختلف أقطار الوطن العربي.

لقد أخطأ كافور في عدم تولية المتنبي حكم صيدا، أو أيّ ضيعة أو ولاية، وكان بإمكانه أن يتفادى النقمة الكبرى، بل الفضيحة الخالدة على مر العصور وكرّ الدهور.

فالقصيدة لا تشبه هجاء حسان بن ثابت لقريش، ولا هجاء جرير

---

(١) المخصي: الرجل الذي سحبت منه الرجولة والفحولة. الصّيد: ج أصيد: الملك العظيم.

(٢) النخاس: تاجر العبيد.

(٣) التفنيد: اللوم والتقريع.

للفرزدق أو الأخطل، ولا الكميت لبني أمية، ولا هجاء جميع الشعراء لحكامهم أو لخصومهم، وإنما هي نسيج وَحْدِه؛ خالدة على مر الزمن، لم تنقص الأيام والسنون حرارتها، ولم تطفئ لهبها ولم تخمد سعيرها.

ولا شكَّ أنّ سر نجاحها وروعتها في المقام الأول: صدق عاطفة صاحبها، وشدة ثورته، بل غليان مرجله النفسي إلى درجة الانفجار؛ وحقاًكان ذلك الانفجار.

ولو تخيلنا صورة الشاعر وتعبيرات وجهه، وهو ينظم القصيدة هالنا المنظر، وروّعتنا تلك التعبيرات، وأخافتنا تلك الزمجرات، واصطكاك أسنانه من شدّة الانفعالات.

شرح معاني الأبيات:

تَصَوَّرَ أبو الطيب رجلاً يبارك له بمَقْدم العيد، ويهنئه بحلوله، ويتمنى له دوام الصحة والعافية والعمر الطويل. وبرزت على وجه الشاعر أماراتُ الأسى، وعلامات القهر والذل، وراح يسأل نفسه، أو يقول لصاحبه: أتهنّئني بالعيد، وأيَّ عيد تَعني؟ وهل نحن نعيش فرحة العيد كما يجب أن تكون الفرحة، ونستقبل العيد كما يجب أن يُستقبل؟ وبماذا نفرح، بل لماذا، هل نحن بخير، هل نحن بنعمة، هل نحن إلا مضطهدون حيارى ضائعون، في العتمات نصحو وننام؟

ولماذا العيد؟ بأية حال عدْتَ يا هذا العيد! أعدت بالذل والهوان والعَسْف والقهر والكذب وألوان البلايا كعهدي بك، تحملها لي في كل قدوم، أم جئت تحمل جديداً وفرحاً وبشرى؟

أنا لا أظنُّك تعرف الخير ولا الفرح. فأنت أنت. في الماضي وفي الحاضر. وغداً، إلى نهاية الزمان.

أين أهلي؟ أين أصحابي؟ أين أحبتي؟ أين أصفيائي؟ أين فرحي؟ أين هناء أيامي؟ أنت لا تعرفها يا عيد! وأنت لا تحمِلها! وأنت لا تبشِّرني بقدومها! إذن!! فلْتخسأْ يا عيد! ولْتذهبْ إلى غير عودة. ولأبقَ أنا الضائعَ الغريبَ الباكيَ. في أرض التيه وصحراء الضياع، وضياع فرحة العيد.

عذْ أيها العيد من حيث قدمت، أنا لا أريدك، ولا أحبك، ولتكن كل مسافات الدنيا، وصحراواتها فاصلاً بيني وبينك!

سأبقى أنا رجلَ المعالي، وطالبَ العز والمجد والشموخ. ولولا العلا لم أمتَط صهوة جواد أصيل، أو ظهر ناقة قوية شديدة التحمل، وأقطع المسافات، وأجوب الأرجاء، ولو حملت غير ذلك لهجرت السيف البتار، وركنت إلى زاوية أتعاطى الحب والمُدام مع غادة غراءَ فرعاءَ مصقولِ عوارضُها، وعبَبْت اللذات، ونهبت الشهوات.

ولكن أوّاه. ثمَّ أوّاه!!

هل أصلح أنا لتلك الأمور، بل هل أبقى ليَ الزمان من قلبي وكبدي شيئاً تتيِّمه عين، أو يسحره جيد؟ لقد غدوتُ بالياً في كلّ شيء. فلا عيدَ. ولا فرحَ. ولا حبَّ. ولا عينَ. ولا جيدَ. تَصلُح لي، أو أَصلحُ لها.

وراح الشاعر يَشرَق بالدمع، ويهزّ رأسه المطرقَ ذات اليمين وذات الشمال، وهو يسيل بالأسى والألم، ويغمغم سائلاً ساقييه الجالسين عن

يمينٍ وشمال، يملآن له الكأس بعد الكأس، ويسقيانه خمرة صافية، علّه يسلو أو ينسى. يا ساقِيَيَّ! ماذا تسقياني؟ أخمر في كؤوسكما أم همٌّ وسهاد وعذابٌ فيهما؟ والعهد بالخمر أنها تُنْسي وتُسْلي، ولكنْ ما بال خمرتكما؟ هل انقلبت أو استحالت إلى شراب يزيد الهم ويكوي الفؤاد؟

أتُرى هي الخمرة التي ما عادت تفعل شيئاً أو تؤثر في نفس شاربها أم أن الشارب هو الذي استحال وتغير؟ أتُراني أصبحتُ صخرة، لا تحس، ولا تشعر، ولا تسكر، ولا تطرب، ولا تسمع، ولا تتأثر؟

ما لي تغيرتُ كلَّ هذا التغير؟ ومالي استحلت إلى هذه الطبيعة؟ لماذا أطلب الخمرة ووسيلة اللذة فأراها، وأصِل إليها، وأسأل عن حبيبي، عن قرّة عيني، فلا أرى له وجوداً؟؟

عذابٌ أنتِ يا هذه الحياة. لم أعش سروركِ يوماً. وهل تعرفين يا حياةُ معنى السرور؟ وكذلك أنا ..لم أفارق النكدَ والمصائبَ يوماً، بل لم تفارقني هي. والعجيبُ الغريب أنّ الناس يحسدونني على ما أنا فيه من عذابٍ وشكوى.

إنّ المضحك في هذه الدنيا انقلابُ الأمور، وانعكاس المفاهيم، يظنون أني بلغت الراحة العظمى، وامتلأت خزائني وجيوبي بالأحمر والأصفر والدينار والغوالي. .وهم على حق فيما يظنون، ولكن خزائني وجيوبي ودنانيري وأحمري وأصفري مواعيدُ عرقوب، وأكاذيب حاكم حقير.

وحين وصل الشاعر إلى بيان حاله الحاضر. غلى مرجله النفسي، وراح يقذف باللهب والحمم، ويحرق كل ما حواليه.

لقد نزلتُ بأرض الكذابين، المخادعين. . وإذا أردتَ تفصيلاً، أو بعضَ

تفصيل عن كذبهم وحقارتهم فاعلمْ أن أول صفة لهم أن ضيفهم لا هو بالمكرَّم الذي يُقدَّم له طعامٌ أو شرابٌ أو مأوى، ولا يُسمَح له أن يضرب في الأرض يلتمس طعاماً أو شراباً أو مأوى. إنهم لا يرحمونه، ولا يتركون رحمة الله تنزل عليه. هل رأيت أحقرَ من هؤلاء وأسفل وأحط وأدنى؟

كذابون كلهم. وأقل ما تجد من كذبهم أنهم يدّعون الكرم والسخاء، ويعِدون المواعيد، ويؤمّلون الأماني، ويبنون لك في الخيال ألف قصر وقصر. وتلك جميعاً ألفاظ بألفاظ، لا حقيقة لها ولا واقع. جودهم بألسنتهم وأقوالهم. يقولون ما لا يفعلون، يكذبون والله ويكذبون.

هل رأيت أنتنَ منهم وأقذر معاملةً ونفساً وروحاً وخُبْثَ طَوِيَّة؟ تصورْ أن مَلَك الموت حين يأتي لقبض روح أحدهم يشمئز من كريه ريحها، ونجاسة مادتها، فيلتقطها بملقط طويل الذراعين، ويسد خياشيمه حين خروجها اتقاءً من كراهية رائحتها.

ويلٌ لهذه البلاد، وويلٌ لهؤلاء العباد. كم يصبرون على الهوان ويركنون إلى الذل ويرضون بالخضوع والانكسار!

وكلما قفز عبد حقير على سيده واغتاله نصّب نفسه سيداً مكانه، وأعلن للملأ هذه السيادة الجديدة، فسمعوا له وأطاعوا، وذلوا وخضعوا!!

يا لسخرية المقادير! ويا لعجائب الحياة!! لقد صار العبد الخصيُّ الأسود، الهارب من أسياده قائدَ البلد، وحاكم المدينة، ورئيس الناس. استعبد الأحرار، وسوّد العبيد. استخف قومَه فأطاعوه. لقد جعل عاليَها سافلَها. وقلَب الأمور، وغيّر الموازين، وبدّل الدنيا غير الدنيا.

ويحَ مصر! وما دهاها!! خيرها يعُمُّ الدنيا، وزادها يُشبع العالمين، وقطافها يملأ السلال والغلال، لقد تسلطت عليها الذئاب والثعالب، وراحوا يسرقون كل خيراتها وينعمون بها، وقد بشمْنَ من كثرة السلب والأكل، ومصر ما تزال تعطي وتعطي.

لقد نام حراس مصر عن حمايتها، ورقدوا هانئين مطمئنين، وراحت الثعالب تغتنمها فرصةً للانقضاض على كل خيراتها، وكان لها ذلك.
وما زال حرّاس مصر في هجوعهم سادرين. واهاً لمصر. كم هي مبتلاةٌ بثعالبها وبنواطيرها!

وتستمر ثورة البركان في الاندفاع، فيرى العبدَ كافوراً وحده في هذه الحياة، ويرى الأذى والشرَّ في الدنيا قد تمثلت فيه وحدَه، ويصب جامَ غضبه على العبيد جميعاً، ممثَّلين بشخص كافور. ويبدأ بإرسال الحكمة تِلْوَ الحكمة في شأن العبيد. فيقول: إياك إياك أن تغترَّ بأُخُوّة بني آدم، وإياك أن تؤمن أن الأبيض أخو الأسود، وأن الحر أخو العبد، وأن الإنسان أخو الإنسان.

لا لا مُحالٌ هذا، وليس صحيحاً ذلك أبداً، فالعبدُ عبدٌ، وسيبقى عبداً إلى أن يَرِث الله الأرض ومَن عليها، ولو تزيّا العبد بزِيِّ الحر، ولو وُلِد في بيت الأحرار، ولو تصور بكل صوَر الأحرار.
فسيبقى عبداً ذليلاً حقيراً إلى الأبد. لا مؤاخاة، ولا مساواة، ولا ما يقرب من هذا بقليل أو كثير.

وإذا اشتريت عبداً لخدمتك، أو لتحرث عليه، أو تفلح، أو تزرع، أو تركب، فاشتر في الوقت ذاته عصاً غليظة، لتُلهب جسده بها، وتسلخَ

جلده عن لحمه. فالعبيد أنجاس أينما وجدوا، وحيثما حلّوا، ورحلوا. وكافور الإخشيدي على رأسهم وزعيمُهم.

ويلتفت المتنبي إلى نفسه، وينظر فيما آل إليه أمره بعد قدومه هذه الديار، ويستغرب أن ترميَ به المقادير إلى هذا المصير، إذ لم يحسب أنه سيأتي عليه زمان يسيء إليه فيه عبد، ثم يمدحه الناس ويشكرونه على هذه الإساءة، ولم يَدُر في خَلَده أن الرجال الكرام قد فُقدوا من هذا الوجود، وغابوا عن الأعين، ولم يبق في الساحة إلا ذلك الأسودُ المأفون. ذلك العبد الذي شقَّ له أسياده شفَتَه ليربطوه بها، كما يُربط البعير وكل حيوان.

لم يتوهمْ أن هذا الشفاهيَّ[1] سيسود الناس، ويحكم الرجال والبلاد والعباد، ويطيعونه ويأتمرون بأمره، ويصفونه بالكريم، وهو في الحقيقة يأكل حقوق الآخرين، ويأبى عليهم أن يصلوا إليها، ويتمتعوا بها.

وعند هذه النقطة الحرجة من وصف هؤلاء القوم، راح أبو الطيب يشتم هذه السياسة، ويسب هذه الخطةَ وراسميها والقائمين عليها، ويدعو إلى امتطاء صهوات الخيل وإشهار السيوف، وتقتيلِ كلٍّ من يقبَلها، أو يقول بها، أو يرضاها لنفسه.

وإذا قُتِل المرء وهو يحارب مثل هذه الخباثات فإن ميتته مشرفة، وإن لشهادته طعمَ العسل ولذيذَ الشراب.

ومن جديد. يعود الشاعر إلى السؤال الكبير الذي حيّره وحيّر

---

(١) الشفاهي: العظيم الشفتين أو الشفة.

العالمين، ولم يجد له جواباً شافياً. يتلخص في رغبته أن يعرف: مَن علّم الأسودَ المخصيَّ الذي انتزع أسياده منه عنوانَ الفحولة والرجولة. مَن علّمه طريق المكارم، مَن دلَّه على قيادة الناس، مَن أتاح له فرصة الظهور والتعالي، مَن سوّده على البلاد والعباد. مَن هم هؤلاء؟ أتُراهم أبناءُ جِلدته السود، أم هم العبيد، الأرقاء، الأذلاء؟

لا لا ما أهلُه همُ الذين علموه هذه العزة، بل هم النخّاسون الذين يتاجرون بالأرقاء والعبيد، والذين يربطونهم بالحبال من أعناقهم، أو آذانهم، أو أنوفهم، أو شفاههم، والذين يفرِكون آذانهم كلّما تحرّكوا حركةً غيرَ عادية.

بلى!! هم النخاسون. أو لعلهم المشترون الذين يساومون في أثمانهم عند تقويم أثمانهم. والذين لا يدفعون ثمن الواحد من هؤلاء أكثر من فَلسَيْنِ قيمةً وثمناً.

أما أنا! فأعذرك يا كافور. لأنّك رُبِّيتَ في المهانة، ورضعت من مراضع الذل والقهر. والذي يتربى في هذه المرابي يكون معذوراً إن كان من البيض، أو كان من الفحول ذوي البشَرة البيضاء، ويُعذر أكثر إذا كان مخصياً، أسودَ الوجه كالليل، أسودَ البشَرة كفعاله وأصوله.

تعليق على هذه المعاني:

وهنا نقف لحظة لنقول: إن المتنبي في هذه اللحظة، بل في هذه القصيدة، تخلّى عن كل ما يميز الرجلَ الحكيم العاقل، والمسلمَ الملتزم، والعربيَّ الكريم.

لقد خالف كتابَ الله صراحة، وخالف حديثَ رسول الله ﷺ علَناً، وخالف الأُخوَّةَ العربية جِهاراً. ولم يبال بهذه المخالفات، بل لعلّه تعمّدها قصداً.

خالف كتابَ الله الذي ينص على أن المؤمنين إخوة، وعلى حُرمة السخرية والهزْء من الناس، والحطِّ من كرامتهم، والاستهانة بهم؛ فالله جلّ وعلا قال: ﴿يَـٰٓأَيُّهَا ٱلَّذِينَ ءَامَنُواْ لَا يَسۡخَرۡ قَوۡمٞ مِّن قَوۡمٍ عَسَىٰٓ أَن يَكُونُواْ خَيۡرٗا مِّنۡهُمۡ وَلَا نِسَآءٞ مِّن نِّسَآءٍ عَسَىٰٓ أَن يَكُنَّ خَيۡرٗا مِّنۡهُنَّۖ﴾ [الحجرات: ١١] وهو القائل كذلك: ﴿يَـٰٓأَيُّهَا ٱلنَّاسُ إِنَّا خَلَقۡنَٰكُم مِّن ذَكَرٖ وَأُنثَىٰ وَجَعَلۡنَٰكُمۡ شُعُوبٗا وَقَبَآئِلَ لِتَعَارَفُوٓاْۚ إِنَّ أَكۡرَمَكُمۡ عِندَ ٱللَّهِ أَتۡقَىٰكُمۡۚ﴾ [الحجرات: ١٣].

وخالف حديث رسول الله ﷺ الذي نصَّ على أنّ القويَّ الشديدَ ليس بالصُّرَعَةِ، ولا بقوة اللسان، أو العضلات، ولا بالقدرة على سبِّ الناس وشتمِهم، وهتْكِ أعراضهم، وإنما الشديدُ هو الذي يَملِك نفسه عند الغضب، والذي يتماسك خَلْقاً وخُلُقاً عند الصدمة الأولى، والذي يَصون لسانه عن الغِيبة والفحشاء وسَلْقِ الناس بلسان حديد.

وخالف الخُلُقَ العربي الأصيل حين توجه إلى مصرَ العربيةِ المسلمة، البلدِ العظيم الذي أمدّ الجيوشَ الفاتحة بعشرات الآلاف من المجاهدين، البلدِ الذي حفظ الإسلامَ وتعاليمه وقدَّم إلى العالم الإسلامي، قديماً وحديثاً، عظماءَ العلماء، والأتقياء، والأولياء، والمجتهدين، والمجاهدين.

إن بلداً مثلَ مصر، لا يستحق أن يوصف بأرض الكذّابين، ولا يستحق أن يوصف أهله بالبخل والكذب والرياء وخبث الروح والذل والاستكانة لكل عبد حاكم، أو ظالم متسلّط.

مصر صفحةٌ ناصعةٌ في تاريخ الحضارات قبل الإسلام ومع الإسلام، وستبقى هي وأهلوها كراماً، عظاماً، أعزةً، إلى أن يَرِث اللهُ الأرض ومن عليها.

وإذا كان المتنبي قد تلفظ بتلك الألفاظ القاسية، وأراد بها أن يشتم كافوراً، فلقد ضلّ الهدفَ، فهجا كافوراً، وهجا مصر من أولها إلى آخرها. وأخطأَ الطريق.

إن المتنبي إنْ نجح فنياً في هذه الأبيات، فلقد سقط دينياً وخلقياً، ولن يشفع النجاح الفنيُّ لأيٍّ فنان أو شاعر أن يتجاوز الحدود المقدسة، رعياً للفن، أو إكراماً للجمال.

أسباب خلود هذه القصيدة:

ونتساءل عن السبب الذي خَلَّد هذه القصيدة، وأشاعها بين الناس، وحفِظها الصغير والكبير على مر السنين والأيام.

ورب قائل يقول: إن إهانةَ كافور للشاعر جعله يحقِد عليه، ويصُبُّ جامَ غضبه عليه في قصيدة هجائية خالدة.

ورب قائل آخر يرى أن تفرقةَ الشاعر بين الأحرار والعبيد، أو بين السود والبيض، أو بين الحاكمين المغتصِبين والمحكومين المضطهَدين، كان وراء قوة القصيدة وبقائها.

وربَّ قائل ثالث يرى أن حبَّ المتنبي الكامنَ الخفيَّ لسيف الدولة العربيِّ، وما لقيه في بلاطه على مدى تسعة أعوام من إجلالٍ وإكرام وعزٍّ ومَجْد، وما خاضه معه من غزوات وحروب، وما أحبَّ في جواره من أناس. ثم ما واجهه في بَلاط كافورٍ من مؤامراتٍ ودسائسَ ومواعيدَ كاذباتٍ، وسوى ذلك من أمور، كان أساساً دفيناً لهذه الثورة الشعرية.

وأعتقد أن سبب روعة هذه القصيدة - إضافةً إلى ما ذكرنا - عواملُ أخرى، هي نفسيةٌ من جانب، وأسلوبيةٌ لغويةٌ من جانبٍ آخر..

فالمتنبي الذي استُدْعِيَ إلى مصر بدعوة رسمية من كافور، وفيها وعدٌ منه للشاعر بولاية إقليم، أو بلد تابع لمملكة كافور، ومخاصمةُ أبي الطيب لابن مَلَك اليهودي، بل احتقارُه، ولابنِ كَيَغْلَغ الأعورِ حاكمِ طرابُلْس، وهجاؤُه للرجلَيْن في سبيل إبقاءِ الشعرِ الكريمِ لكافور وحدَه، وفي المقام الأكبر عزمُه على هجران بلاط سيف الدولة، ومعاداةُ جميع الشعراء الذين كانوا يرتادونه، مع معاداة أبي فراسٍ الحمداني ابنِ عمِّ الأمير، وفوق هذا كلِّه فراقُ خولةَ الحمدانيةَ، أختِ سيف الدولة التي كان يُضمر لها الحبَّ المكينَ الدفينَ بعضَ الأسباب النفسية لثورته.

البلاغة والجمال:

فحدث عنه ولا حرج. فأول ما تحسه وأنت تقرأ القصيدةَ بالانفجارات الهائلة، والدويِّ الكبير للألفاظ، واختيارِ تلك الألفاظ.

يقول علماء السلاح وخبراء الحروب: إن القنابلَ التي يقذِفُها المحاربون نوعان: قنابل هجوميةٌ تدميريةٌ، وقنابل دفاعيةٌ تُقذَف حين

التراجعِ والانسحاب. وهذه القنابل تكاد تُصِمُّ الآذانَ بدَوِيِّها، وهي لإرهابِ العدو أكثرُ مما هي لتدميرِه وسحقه.

ولا نبعد عن الحقيقة إذا شبهنا هذه القصيدةَ بالقنابل الدفاعية المخيفة المرعبة بأصواتها وزمجرتها.

وفي العربية حروفٌ دفاعيةٌ، لها دويٌّ، وزمجرةٌ، ورعدٌ، وبرقٌ، سمَّاها العلماء بحروف القَلْقَلَة، وجمعوها بكلمة (قُطْبُ جَدٍ).

أحصيتُ هذه الحروف بالنص فوجدتها بلغت ١٥٦ حرفاً، أخذت الدال المدوية وحدها الرقم الأكبر وكان (٧١) مرة.

وباعتقادي أن عظماء الشعراء يعرفون سر كل حرف ومواطن استخدامه. فللحب حروف، وللشكوى والأنين والحنين حروف، وللحرب والجهاد حروف وللغناء والنشيد والفرح حروف.

دليلنا على ذلك معجزة الأسلوب القرآني. فلقد كان أسلوب الآيات المكية مختلفاً كل الاختلاف عن أسلوب الآيات المدنية.

فأسلوب الوحي المكي يمتاز بكونه قوارع زاجرة، وشهباً منذرة، وحججاً قاطعة، يحطم وثنية العرب في العقيدة، ويدعوهم إلى توحيد الألوهية والربوبية، ويهتك أستار فسادهم، ويقيم دلائل النبوة، ويتحداهم أن يأتوا بسورة من مثله.

لقد أفعم هذا الأسلوب بألفاظ شديدة القرع على المسامع، تقذف حروفها شررَ الوعيد وألسنة العذاب، فـ (كلا) الرادعة، الزاجِرة، والصاخَّة، والقارِعة، والغاشِية، والواقِعة، لم تأتِ إلا في أسلوب الوحيِ المكي.

وحين تكونت الجماعةُ المؤمنة، وامتُحِنت في عقيدتها بأذى المشركين، فصبرت، وهاجرت بدينها، مؤثرةً ما عند الله على متع الحياة، أصبحت الآيات المدنية طويلةَ المقاطع، تتناول أحكامَ الإسلام وحدودَه، وتدعو إلى الجهاد والاستشهاد في سبيل الله، وتفصِّل أصول التشريع، وتضع قواعدَ المجتمع، وتحدِّد روابط الأسرة وصلات الأفراد، وعلاقة الأمم، كما تفضحُ المنافقين، وتكشفُ عن دخيلتهم. وهذا هو الطابَع العام للآيات المدنية.

وإذا انتقلنا إلى دراسة الجمل رأيناها بين اسمية وفعلية، لكنَّ الاسمية غالبةٌ في كثرتِها على الفعلية، فقد بلغت إحدى وخمسين جملة، بينما الفعلية لم تتجاوز الثلاثين، وكأن الشاعر يقصد بهذه الاسمية معانيَ الثبوت، والاستقرار، فالأحبة بعيدون، وخمرٌ في كؤوسكما، وصخرة أنا، حبيب النفس مفقود، أني بما أنا شاك منه محسود، أنا الغني، أموالي المواعيد.

وحين يريد التعبير عن الحركة والتجدد يأتي بالجمل الفعلية، من مثل: لم يترك الدهر من قلبي ولا كبدي شيئاً، لا تحركني هذي المُدام، ماذا لَقِيتُ من الدنيا، نزلت بكذابين، لا تشتر العبدَ، نامت نواطير مصر.

وكذلك **طغت الجمل الخبرية على الإنشائية** بمقدار الضعف، فكانت الأولى أربعين، والثانية عشرين. ومال الشاعر في الجمل الخبرية إلى التأكيد في معظمها، فكانت الجمل الطلبية ضعف الابتدائية والإنكارية.

أما الإنشائية فقد أتى الشاعر بمعظم ألوانها، عدا الجملة الأمرية،

فاستعمل النهي مرة، والنداء مرة، والتمني مرة، لكن الاستفهام بكل معانيه بلغ اثنتي عشرة مرة. بأية حال عدت، أخمر في كؤوسكما، أصخرة أنا، ما لي لا تحركني هذي المدام، ماذا لقيت من الدنيا، أكلما اغتال عبد السوء سيده، من علم الأسود المخصي مكرمةً؟

إن أروع ما في شعر المتنبي بشكل عام وفي هذه القصيدة بشكل خاص، هو تلاعبه في رصف كلمات البيت، لا يصوغها وفق تسلسلها اللغوي، الفعل ثم الفاعل ثم المفعول، أو المبتدأ ثم يتلوه الخبر، وهكذا. ولكنه يقدم ما حقه التأخير، ويؤخر ما حقه التقديم، لدواع بلاغية، ولبناء صياغة عبقرية، لا يقدر عليها إلا الراسخون في الشعر، والمتمكنون من قيادة اللغة ومفرداتها.

ونضرب على ذلك الأمثلة:

بأية حال عدت يا عيد. لقد قدم الجار والمجرور على الفعل، كما أخر النداء، وكان الأصل أن يقال: يا عيد، عدت بأي حال؟ والفرق بين التعبيرين واضح.

أصخرة أنا. قدَّم الخبرَ النكرة، وأخَّر المبتدأ المعرفة، وكان الأصل أن يقال: أأنا صخرة؟؟ وفرق كبير بين العبارتين يدركه كل من عنده أدنى ذوق.

أني بما أنا شاك منه محسود: أصل العبارة أني محسود بما أنا شاك منه.

في يده من نتنها عود الأصل: عود في يده من نتنها.

ونظرة سريعة إلى ما تتحدث به كتب البلاغة عن جماليات التقديم والتأخير تؤكد لنا أن شاعرنا عبقري في صياغته، مدرك مواطن الجمال والتأثير في النفس، وسموّ التعبير. ولا سيما في هذا الجانب من الصياغة الرائعة.

ويلفت نظرنا في هذا النص الركام الكبير من **الكنايات**، فلقد بلغت العشرين عدداً، في الوقت الذي لم يحتل التشبيه سوى أربع عبارات، والمجاز المرسل عبارتين اثنتين، والاستعارة التشخيصية المكنية اثنتي عشرة مرة.

من **أمثلة الكناية** قول الشاعر البيداء دونَهم، ضيفهم عن القرى وعن الترحال محدود، جودهم من اللسان، فله في مصر تمهيد، نامت نواطير مصر عن ثعالبها، ما تفنى العناقيد.

وملاحظة أخرى في **مفردات النص** تدلنا على أن الشاعر أكثر استعمالها منكرة وقد أكثر منها: عيد، تجديد، بيد، وجناء، جرداء، شيئاً، عين، جيد، خمر، هم، تسهيد، صخرة، شاك، محسود.

والنكرة توحي مرة بالكثرة ومرة بالتعظيم، وقد توحي بالقلة، أو بالتحقير، أو بالتصغير، أو بالجنس، أو بالإفراد، بحسب الموقع الذي تنزل فيه.

إنها تعطي للكلمة ظلاً، وترسم لها أبعاداً لا ترسمها أدوات التعريف المختلفة، وفرق كبير بين أن يقول: الصخرة أنا، وأن يقول: أصخرة أنا؟ وبين قوله: في كؤوسكما الهم والتسهيد، وقوله: في كؤوسكما هم

وتسهيد. لقد كانت النكرة أبعد في المعنى والإيحاء والظلال من المعرفة التي قيدت المعنى وربطته بسلاسل، لا يتجاوز الأمد المحدود الذي رسمته له.

***

ويبقى الحديث عن الديالكتيك الذي صبغ هذه القصيدة ورفعها مقاماً عَلِيّاً.

إنك تستطيع أن ترى في كلّ بيت من أبياتها صورة لصراعٍ من نوع ما، مرة يكون بين أمور خارجية ظاهرة، تراها العين، وتتقراها اليدان، ومرة يكون بين أمور داخلية نفسية خفية، تحسّ بها، وتشعر بوجودها، لكنك لا تستطيع القبض عليها.

وتجد تلك الصراعات ممثلة بين الرغبة في العيد والرغبة عنه، بين وجود الأحبة وغيابهم، بين الرغبة في طلب المعالي والتقاعس عنها، بين معانقة السيف ومعانقة الغيد الحسان، بين الخمرة والهمّ، بين الغنى بالمال والغنى بالمواعيد والأكاذيب، بين القِرى والبخل، بين الجود باليد والجود باللسان، بين وجوب سحق القاتل المغتال سيده وبين تنصيبه أميراً وحاكماً، بين الخصيّ العبد وحكمه البلد، بين الحر والمستعبد، بين الإساءة والحمد، بين مرارة المنية وحلاوتها، بين الأسود والأبيض، بين الفحولة والخصاء.

هذه الصراعات هي في عرف علماء البديع **طباق أو مقابلة**، وفي عرف علماء الاجتماع ديالكتيك، يمثل حركة الكون من أولها إلى

آخرها، ويذكرون أن كل شيء في هذه الحياة له وجهان متقابلان. الخير يقابله الشر، الرجل والمرأة، الغنى والفقر، الحرية والعبودية، الصحة والمرض، الإيمان والكفر، الحياة والموت، الجنة والنار. إلى ما لا ينتهي من مقابلات.

أبو الطيب، في هذا النص، بل في معظم شعره، لجأ إلى هذه المقابلات في شتى صورها الخارجية والداخلية، الملموسة والمدركة بالحس، ولم يعمد إلى إنشاء زينة بديعية وحلية كلامية، وإنما كانت جزءاً أصيلاً من تفكير الشاعر وتعبيره، ولولاها ما كان قادراً على البوح بما يحرقه أو يكويه.

إن الذي يعنينا من هذا كله هو أن الطباق أساس من أسس التفكير، والتعبير الإنساني، وليس زخرفاً من القول، أو زينة يحلي بها الشعراء أبيات قصائدهم، ولا وجوده في شعر أو نثر مدعاة لوصف هذا الشعر أو النثر بالانحطاط، كما زعم كثير من الباحثين غير المنصفين.

والمتنبي واحد من قافلة الشعراء العرب، اتخذ مسارهم، ونهج نهجهم، ولم يشذَّ عنهم، اللهم إلا أنه أبرز هذا الطباق، أو هذه المقابلة، أو قل: هذا الصراع الخارجي والنفسي بأحلى صوره، وعبّر عنه بأناقة وبراعة وروعة تعبير، فكان الحائز على قصب السبق، وكان شعره مثار إعجاب العالمين.

قصــــر أُنْــسِ الوجــــــود

أحــمد شــوقــي

زار روزفلت رئيس الولايات المتحدة الأمريكية - السابق - بلاد مصر، وطاف بآثارها؛ ومن جملة ما زار «قصر أنس الوجود» المبني على ضفاف النيل، والسابح جزء منه في مياهه؛ فسخر روزفلت من القصر، وتَهكم على الآثار، كما سخر من المصريين القدامى، وما تركوه من كنوز وآثار؛ فغضب الشاعر أحمد شوقي لمصر، ونظم هذه القصيدة، ورد عليه، وأشاد بمصر وتاريخها. ومما قال:

أيُّــهـا الـمُـنْـتَـحِـي بـأسْـوانَ داراً ... كـالـثُّـرَيّـا، تُـريـدُ أنْ تَـنْـقَـضّـا

اخْلَعِ النَّعْلَ، واخْفِضِ الطرْفَ، واخْشَعْ ... لا تُـحـاوِلْ مِـنْ آيَـةِ الـدهْـرِ غَـضّـا

قِفْ بِتِلْكَ القُصورِ فِي اليَمِّ غَرْقىٰ ... مُمْسِكاً بعضُها من الذُّعْرِ بَعضا

كـعَـذارَى أخْـفَـيْـنَ فِـي الـمـاءِ بَـضّـاً ... سـابِـحـاتٍ بِـهِ، وأبْـدَيْـنَ بَـضّـا

مـشـرفـاتٍ عـلـى الـزّوالِ، وكـانـتْ ... مُـشْـرِفـاتٍ عـلـى الـكـواكِـبِ نَـهْـضَـا

شـابَ مِـن حـوْلِـهـا الـزمـانُ وشـابـتْ ... وشَـبـابُ الـفُـنـونِ مـا زالَ غَـضّـا

رُبَّ نَـقْـشٍ كـأنَّـمـا نَـفَـضَ الـصـا ... نِـعُ مـنْـهُ الـيَـدَيْـنِ بـالأمْـسِ نـفْـضَـا

وِدِهـانٍ كَـلامِـعِ الـزَّيْـتِ، مَـرَّتْ أغْـصُـرٌ بـالـسِّـراجِ، والـزيْـتُ وضّـا
وخـطـوطٍ كـلُّـهـا هُـذْبُ رِيـمِ حَـسُـنَـتْ صَـنْـعَـةً، وطُـولاً وعَـرْضـا
وضـحـايـا تـكـاد تَـمـشـي وتَـرعَـى لَـوْ أصـابـتْ مـن قُـدرةِ الـلـهِ نَـبْـضـا
ومَـحـاريـبَ كـالـبُـروجِ، بَـنَـتْـهـا عـزَمـاتٌ مـن عَـزْمَـةِ الـجِـنِّ أمـضـى
صـنْـعـةٌ تُـذهِـشُ الـعـقـولَ، وفَـنٌّ كـانَ إتْـقـانُـهُ عـلـى الـقَـوْمِ فَـرْضَـا
يـاقـصـوراً نَـظَـرتُـهـا وهْـيَ تَـقْـضِـي فـسـكـبْـتُ الـدمـوعَ والـحـقُّ يُـقْـضَـى
أنْـتِ سَـطْـرٌ ومَـجْـدُ مِـصْـرَ كِـتـابٌ كـيْـفَ سـامَ الـبِـلَـى كـتـابَـكِ فَـضّـا
وأنـا الـمُـخْـتَـفِـي بـتـاريـخِ مِـصْـر مَـنْ يَـصُـنْ مَـجْـدَ قَـومِـهِ صـانَ عِـرْضَـا
رُبَّ سِـرٍّ بِـجـانِـبَـيْـكِ مُـزالٍ كـان حـتّـى عـلـى الـفَـراعِـيـنِ غَـمْـضَـا
قُـلْ لَـهـا فِـي الـدعـاءِ لَـوْ كـانَ يُـجْـدِي يـا سـمـاءَ الـجـلالِ، لا صِـرْتِ أرْضَـا

معنى النص ومصادره:

خاطب أحمد شوقي روزفلت دون أن يسميه، ورمز له بكلمة: (أيها المنتحي بأسوان داراً)، وراح يصف له قصر أسوان الكبير. شبهه بالثريا بادئ الأمر علواً وبريقاً، وابتدأ مخاطبة الرئيس الأمريكي بأمر قرآني، اقتبسه من قصة موسى عليه السلام الذي آنس ناراً، فقال لأهله في سورة طه: ﴿ٱمۡكُثُوٓاْ إِنِّيٓ ءَانَسۡتُ نَارٗا لَّعَلِّيٓ ءَاتِيكُم مِّنۡهَا بِقَبَسٍ أَوۡ أَجِدُ عَلَى ٱلنَّارِ هُدٗى ۝١٠ فَلَمَّآ أَتَىٰهَا نُودِيَ يَٰمُوسَىٰٓ ۝١١ إِنِّيٓ أَنَا۠ رَبُّكَ فَٱخۡلَعۡ نَعۡلَيۡكَ إِنَّكَ بِٱلۡوَادِ ٱلۡمُقَدَّسِ طُوٗى ۝١٢﴾ [طه: ١٠-١٢].

ثم أمره أن يخلع نعليه قبل أن يدخل القصر، لأن القصر في عين شوقي مكان مقدس كالمسجد قداسة وطهارة، وعليه أن يطأطئ رأسه خشوعاً وخضوعاً، وتابع الأمر بنهيه عن تلفظ كلمات جارحة، تشف عن استهانة، أو استخفاف، أو استهزاء بِهذه الحُرُمات؛ لأن هذه الآثار في عين شوقي آية من آيات الدهر. وعنى بالدهر الخالقَ جَلَّ جَلالُه؛ ولقد ورد في الحديث الشريف: «لا تَسُبّوا الدهرَ فإن اللهَ هو الدهر».

وراح شوقي يعدد بعض الروائع في منطقة أسوان، وعدّد منها أولاً: القصور المبنية على ضفاف النيل، وقد غاص في مياهه جزء منها، وظهر على وجه الماء جزء آخر، وترابطت القصور بعضُها مع بعض؛ فتصوَّرها كعذارى سابحة في الماء، تُخفي قسماً من جسمها البض، وتُظهر قسماً آخر؛ ثم عاج على القصور التي تشرف على الزوال اليوم، وقد كانت في الماضي شامخة عالية في السماء. أجل! مضت عليها القرون بعد القرون، لكن فنَّها ما يزال يبهر العالم، ويأخذ بالألباب؛ فإذا ما تأمل فيها الزائر حسِب أن الذي نقشها ورسمها كان هنا يوم أمس، ولو دقق في دهاناتِها وصباغاتِها وجدها ما تزال براقة، وما زال رونقها جديداً، كأن لم تَمض عليها آلاف السنين.

وانتقل شوقي إلى صور الحيوانات على الجدران، أو تَماثيلها الواقفة على الأرض، فكأنّها جميعاً تَهم بأن تَمشي وتسعى لو نفخ الله فيها الروح. وذكر له أن من جملة الروائع تلك المحاريب، وقال له: لو زرتَها

لقلت: إن الجن هم الذين رفعوها وأعلوها. كل شيء في مصر يدعو للدهشة والانبهار، وكل فن فيها يأخذ بالألباب.

ويطوف خيال شوقي بكل ركن من آثار مصر التي كادت أن تذوب وتبلى، فتترقرق دمعات على عينيه، فيناجيها بأحلى مناجاة، ويسائلها - وهو عليم بِجوابها - كيف استطاع البلى أن يأتي على ربوعك، يا بلادي الحبيبة.

أفديك يا مصر الحبيبة بروحي ودمي، فأنت شرفِي وعرضي ومحل اعتزازي وفخري. يا بلادي! فيك سر الأسرار، ما استطاع مخلوق معرفتها وبلوغها، لقد استعصى فهمها حتى على الفراعنة أنفسهم.

أدعو الله أن يحميك يامصر، أدعو الله أن تظلي شامخة عالية، لا يقدر مخلوق أن يذلك أو يهوي بك إلى حضيض.

البلاغة والجمال:

أول ما سلفت نظرنا في هذا النص اعتماد الشاعر على القرآن الكريم، فلقد استوحى من سورة طه - كما ذكرنا - قصة سيدنا موسى عليه السلام، ومن الآية الكريمة أخذ أمره لروزفلت: «**اخْلَعْ نَعْلَيْكَ**» واستعار من كتاب الله الكريم عدداً من الكلمات القرآنية، منها:

«اخْفِضْ» فهي من قوله تعالى: ﴿وَٱخْفِضْ لَهُمَا جَنَاحَ ٱلذُّلِّ مِنَ ٱلرَّحْمَةِ ﴿٢٤﴾﴾ [الإسراء: ٢٤].

و«الطَّرْف» فهي من قوله تعالى: ﴿وَعِندَهُمْ قَٰصِرَٰتُ ٱلطَّرْفِ عِينٌ ﴿٤٨﴾﴾ [الصافات: ٤٨].

و«اخشعْ» فهي من قوله تعالى: ﴿وَخَشَعَتِ ٱلْأَصْوَاتُ لِلرَّحْمَٰنِ﴾[طه: ١٠٨].

و«غضّاً» فهي من قوله تعالى: ﴿قُل لِّلْمُؤْمِنِينَ يَغُضُّواْ مِنْ أَبْصَٰرِهِمْ ﴿٣٠﴾﴾ [النور: ٣٠].

و«القصور» فهي من قوله تعالى: ﴿تَتَّخِذُونَ مِن سُهُولِهَا قُصُورًا ﴿٧٤﴾﴾ [الأعراف: ٧٤].

و«اليَمّ» فهي من قوله تعالى: ﴿فَٱقْذِفِيهِ فِى ٱلْيَمِّ ﴿٣٩﴾﴾ [طه: ٣٩].

و«غرْقى» فهي من قوله تعالى: ﴿وَٱلنَّٰزِعَٰتِ غَرْقًا ﴿١﴾﴾ [النازعات: ١].

و«الكواكب» فهي من قوله تعالى: ﴿كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّىٌّ ﴿٣٥﴾﴾ [النور: ٣٥].

و«محاريب» فهي من قوله تعالى: ﴿يَعْمَلُونَ لَهُۥ مَا يَشَآءُ مِن مَّحَٰرِيبَ وَتَمَٰثِيلَ﴾ [سبأ: ١٣].

و«البرُوج» فهي من قوله تعالى: ﴿وَٱلسَّمَآءِ ذَاتِ ٱلْبُرُوجِ ﴿١﴾﴾ [البروج: ١].

و«فرْضا» فهي من قوله تعالى: ﴿سُورَةٌ أَنزَلْنَٰهَا وَفَرَضْنَٰهَا﴾ [النور: ١].

تلك هي بعض تأثرات الشاعر أحمد شوقي بالقرآن الكريم، وهو متأثر

كذلك بالتراث الأدبي العربِي؛ ويلوح لي أنه اطلع على معظم ما دبج الأدباء من قصائد وكلمات رائعة مأثورة.

وإذا انتقلنا إلى مفردات البلاغة والجمال التي تواضع عليها العلماء، رأينا الشاعر يكثر من التشبيهات، وغايته تقريب الصورة إلى ذهن السامع.

من هذه الصور التشبيهية قول الشاعر: داراً كالثريا»، و«قف بتلك القصور في اليم غرقى.. كعذارى أخفين في الماء بضاً»، و«رب نقش كأنما نفض الصانع، و«ودهان كلامع الزيت»، و«وخطوط كلها هدب ريم».

أما الكنايات فكانت متعددة، وتدل بمعظمها على ذكاء الشاعر، وقدرته على التعبير عما يريد دون أن يصرح؛ وكان منها قوله:

اخلع النعل، فهو كناية عن قداسة المكان واعتباره كالمسجد والمعبد.

واخفض الطرف كناية عن الاحترام والخضوع والاحترام.

ومشرفات على الزوال كناية عن القدم والبلى.

ومشرفات على الكواكب كناية عن العلو والرفعة.

وشاب من حولها الزمان كناية عن مرور القرون على الآثار.

وبنتها عزمات كناية عن روعة الفنون وقدرتها على المقاومة.

وسام البلى كتابك كناية عن تَهدمها وفنائها.

وسماء الجلال كناية عن الأرض المقدسة.

ولاصرت أرضاً كناية عن الامتهان.

فمن **الاستعارات المكنية:**

تريد أن تنقضا جعل الشاعر للدار إرادة، وقارنها بالإنسان الذي يريد شيئاً وينفذه، وكذلك عامل الدار كمعاملة الأشخاص العقلاء، وهذه الاستعارة مشخصة توحي بالحركة والحياة.

وممسكاً بعضها من الذعر بعضاً فيها استعارة مكنية، فالقصور غانيات سابحات، تمسك كل منهن بيد صاحبتها، كما تمسك البنت الخائفة في حوض السباحة.

وشاب الزمان وشابت. فالزمان والقصور لها رؤوس وشعر وتشتعل شيباً بمرور الأيام، شأنها في ذلك شأن البشر، والصورة واضحة في تشخيص الزمان والآثار، ومعاملتها معاملة بني البشر.

وتدهش العقول فالصنعة المتقنة لها قوة الإدهاش، وحين يكون لها مثل هذا التأثير، فكأنها صارت بشراً تفعل ما يفعلون، وتدهش بحسن صنعتها كما يدهش المهرة من الفنانين الناس.

و«وهي تقضي» لقد شبه القصور بالبشر الذين يعيشون ويموتون، ثم حذف المشبه به، وهو البشر، ورمز له بشيء من لوازمه،وهو كلمة تقضي بمعنى: تموت، على سبيل الاستعارة المكنية.

أما **الاستعارة التصريحية** فقد تعددت، من مثل قوله:

وخطوط كلها هدب ثوب لقد شبه دقة الرسم واصطفاف الخطوط الرفيعة إلى جانب بعضها بالهدب الذي تصطف فيه شعرات الجفن وتنتظم فتبدو جميلة وتزين العين، ثم حذف المشبه وصرح بالمشبه به، على سبيل الاستعارة التصريحية كما يقول سادتنا البلغاء.

وفي قوله: وضحايا تكاد تمشي شبه ما يذكيه الإنسان في العيد، أو في وليمة، أو نسك بالأغنام أو الأنعام التي يحل نَحرها، بجامع الحياة والحركة وإمكانية النحر، ثم حذف المشبه، وصرح بالمشبه به، على سبيل الاستعارة التصريحية.

وإذا انتقلنا إلى الجمل وجدناها على شكلين: جمل إنشائية، وأخرى خبرية. فالجمل الإنشائية فيها:

الأمر كقوله: اخلع النعل واخفض الطرف، واخشع، وقف بتلك القصور، وقل لها.

وفيها النهي كقوله: «لا تحاول»، و«لا صرت أرضاً».

وفيها النداء كقوله: أيها المنتحي، ويا قصوراً ويا سماء الجلال.

وفيها الاستفهام كقوله: «كيف سام البلى».

أما الجمل الخبرية فهي اسمية في معظمها، وغالباً ما تكون ابتدائية في المقام الأول كقوله: «ممسكاً بعضها من الذعر بعضاً» و«مشرفات

على الزوال» و«وكانت مشرفات على الكواكب» و«رب نقش كأنما نفض الصانع»، و«دهان كلامع الزيت» و«الزيت وَضّا» و«ضحايا تكاد تمشي» ومن عزمة الجن أمضى و«صنعة تدهش العقول» و«فن كان إتقانه على القوم فرضاً» و«هي تقضي» و«الحق يقضى» و«أنت سطر» و«مجد مصر كتاب و«أنا المحتفي» و«من يصن مجد قومه صان عرضاً».

هذه الجمل الاسمية الابتدائية تدل على أن أقواله كلها حق، وثابتة، لا مراء فيها، وهي من البساطة إلى درجة لا يحتاج قائلها إلى تأكيد أو إصرار. ونحن لا نستغرب من شوقي هذا الاختيار لهذه الجمل، فهو وطني صادق في حب مصر، ويرى الدفاع عنها بديهية لا تحتاج إلى استنهاض ولا إلحاح ولا توكيد.

أما مفردات النص فمعظمها كان معرفاً باللام الجنسية كـ«المنتحي» و«النعل» و«الطرف» و«الدهر» و«القصور» و«الذعر» و«الماء» و«الزوال» و«الكواكب» و«الزمان» و«الفنون» و«الصانع» و«الزيت» و«السراج» و«البروج» و«الجن» و«العقول» و«القوم» و«الدموع» و«الحق» و«البلى» و«الدعاء» و«الجلال».

أما النكرات فقليلة، ولكنها تحمل في طيها فناً، وهي تترجح بين التعظيم والتحقير والنوعية.

فكلمة «داراً» أراد بها التعظيم، وكلمة «غضا» أراد بِها الاستهانة والاحتقار، وكلمة «ممسكاً وسابحات» أراد بها النوع ليدل على ترابط

القصور بعضها مع بعض، وكلمة «بضاً» أراد بها التحبب وإظهار الجمال، وكلمة «عذارى» أرادبها التعظيم والتكثير في آن واحد، وكلمة «مشرفات، ونهضاً، وغضاً» قصد بها النوعية ليوضح قصده ومراده، وكلمة «نقش» ومثلها: «خطوط، وهدب ريم، وصنعة، وطولاً، وعرضاً، وقصوراً، وسطر، وكتاب.

بقي أن نقول: جاء روزفلت إلى مصر، وملء عقله كبرياء وعظمة، ظاناً نفسه أن بلده أعظم بلاد العالم، وأن ما في بلده أعظم مما في الوجود، وأن لا شيء في الدنيا يشبه بلده في كل شيء، ولذلك فقد ظهرت على وجهه أمارات الهزء والسخرية والاستهانة؛ وحين لحظ أحمد شوقي ما ران على وجهه من علامات، وهو الوطني الغيور، والعاشق المستميت في حب وطنه، بل هو سليل حضارة مصر ومجدها، والفخور بترابها وكل حبة رمل على ثراها، غضب غضبة مضرية، وراح يقذف روزفلت بالحمم والصواعق، ويأمره، وينهاه، ويناديه نداءات استهانة واستصغار. ولقد أكثر من حرف الضاد الذي يملأ الفم، وتنتفخ به الأوداج، وهو الخاص بالعربية دون سواها، فكأنه ملأ فمه بهذه الضاد، وراح يقذفها في وجه روزفلت، وأضاف إلى الضاد حرف القاف والجيم.

اقرأ هذه الضادات وراجع نفسك بعد قراءتها، واثقٌ أنا أنها سوف تملأك اعتزازاً وعظمة وفخراً: تنقضّا، اخفضِ الطرْف، غضّا، بعضُها من

الذعر بعضَا، وبضّا، نَهضَا، غضّا، نفضَا، وضّا، عرضَا، ضحايا، نبضَا، أمضَى، فرضَا، يُقضَى، يَقضِي، فضّا، عرضَا، غمضَا، أرضَا.

القصيدة قطعة وطنية، يحبها كل من أحب وطنه، ويرمي بها كل من استهان بحبة رمل في وطنه.

لقد انسجم المبنى مع المعنى، وشكلا كلاً لا يتجزأ، وهو الذي ندعوه بـ «التجاوب الموسيقي» *TRANSMISSION MUSICALE*.

لقد نجح أمير الشعراء بهذه القصيدة، كما نجح في كثير غيرها؛ ولا عجب فلقد أجمع الذواقون العرب من الشعراء على تلقيب شوقي بأمير الشعر، ويستحق هذا وأكثر منه.

رحمك الله ياشوقي، فمنك نتعلم دروس الوطنية.

المعري يرثي أبا حمزة الفقيه

غيرُ مجدٍ في مِلَّتي واعتقادي   نَوْحُ باكٍ ولا تَرَنُّمُ شادِ
وشبيهٌ صوتُ النَّعِيِّ إذا قيـ   ـسَ بصوتِ البشيرِ في كلِّ نادِ
صاحِ! هذي قبورُنا تملأُ الرُّحْـ   ـبَ، فأينَ القبورُ من عهدِ عادِ
خفِّفِ الوَطْءَ ما أظنُّ أديمَ الأر   ضِ إلا من هذه الأجسادِ
وقبيحٌ بنا، وإنْ قدُمَ العهـ   ـدُ هوانُ الآباءِ والأجدادِ
سِرْ إنِ اسطعتَ في الهواءِ رويداً   لا اختِيالاً على رُفات العبادِ
رُبَّ لحدٍ قد صار لحداً مِراراً   ضاحكٍ من تزاحُمِ الأضدادِ
ودفينٍ على بقايا دفينٍ   في طويلِ الأزمانِ والآبادِ
تعبٌ كلُّها الحياةُ فما أعـ   ـجبُ إلا من راغبٍ في ازديادِ
إنَّ حزناً في ساعةِ الموتِ أضعا   فُ سرورٍ في ساعةِ الميلادِ

أبو العلاء المعري رجل غني عن التعريف، يعرفه كل طالب علم، كما يعرف اسمه: أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخي، وأنه ولد في معرة النعمان، من أرض سورية سنة ٣٦٣ هـ وتوفي سنة ٤٤٩ هـ ويبقى لمعرة النعمان بشكل خاص، ولسورية بشكل عام الشرف العظيم، والفخر الكبير أن ضمت رفاته ميتاً بعد أن احتضنته حياً.

وإذا كان أبو الطيب المتنبي من قبله، قد ملأ الدنيا، وشغل الناس، فإن المعري نال من إعجاب الشرق والغرب، منذ عاش، إلى يومنا هذا ما لم ينله أي عالم أو أديب، ولا يزال الناس يقفون حيارى أمام آثاره التي خلفها، رغم عماه، ورغم سجنه نفسه في بيته أكثر من خمسين سنة، واقتصاره على طعام وشراب في غاية التقشف، ومما تنتجه الطبيعة، ليس إلا

موضوع الأبيات:

نعى ناع أبا حمزة الفقيه إلى صديقه الشاعر أبي العلاء المعري، وكان هذا محباً له، معجباً بعلمه، وأدبه، ورفيع خلقه، وشبابه الغض الرقيق.

وأصاخ أبو العلاء إلى النبإ الفاجع، وأطرق برأسه، ولم ينبس ببنت شفة، وران عليه صمت طويل، ويبست منه الحركة، وجمد فيه اللسان، وراح في ذهول طويل. وحار فيما يصنع أو يقول. وبدا عليه العجب من ناموس هذه الدنيا، وقوانين الموت والحياة. شاب كله عنفوان وصحة وشباب وعافية يتخطفه الموت على حين غرة، وشيخ طاعن عجوز استوطنته الأوجاع والأدواء يعيش دهراً طويلاً.

وتساءل: ماذا يفعل المرء لينجو من براثن الموت، وهل من يحتاط ويحذر، ويزور الأطباء، ويتجرع ألوان الأدوية بناج من الموت؛ أو هل من يترك نفسه على سجيتها، ويدير ظهره للأطباء وأمثالهم يقترب من الموت، أو يكون قاب قوسين أو أدنى منه؟

شرح معاني الأبيات:

ياصاحبي! ماذا يفيد الراحل الغالي لو بكينا عليه الدهر أبداً؟ وهل يعيده إلى الحياة لو غنينا له بمزامير داود؟

هذي الحياة ستبقى سائرة فينا، تطوينا، وتفنينا، سواء أقضينا العمر لاهين أم جادين؛ يستوي فيها رنين الباكين، وفرقعات ضحكات الضاحكين.

يا صاحبي! أترى هذه المقبرة، هل تجد فيها مكاناً لميت جديد؟ أليست مزروعة بالأموات؟ إنهم يملأون الأرجاء. من هؤلاء المقبورون؟ أليسوا أهلنا، وإخوتنا، وأحبابنا، وأبناء جيلنا؟ نعرفهم جميعاً، ونعرف آباءهم وأقرباءهم. كلهم سبقونا إلى هذا المهجع الآمن المستقر، الصامت أبداً.

أين أجداد هؤلاء القوم؟ أين آباء أجدادهم؟ أين أجداد أجدادهم؟ بل قل لي: أين الذين كانوا من مئات السنين يعيشون على هذه الأرض؟ أين الذين عاشوا من آلاف السنين؟ أين الذين عاصروا عاداً وثمود والأمم الخالية؟ ما أراهم إلا رفاتاً وتراباً. وما أرى الثرى الذي نمشي عليه إلا بعض رفات آبائنا وأجدادنا. إذن، فجميل بنا أن نخفف وطء أقدامنا على هذا الأديم. وما يدرينا أنا ندوس على رفات عالم، أو شهيد، أو جد بعيد، أو غادة حسناء، أو عيون قرحها البكاء خشية أو رهبة، أو عيون ساحرة الطرف والاحورار؟

ياصاحبي! مهلاً. سر الهوينى. نحن نمشي على أصولنا، وتاريخنا، وتراثنا، وعلى أحبابنا الغوالي. على الذين ولدونا. آه! ما أقسانا! وما أقسى من يدوس على آبائه، وأجداده، ومن ولدوه! ليتنا نستطيع الطيران، فلا تقع أقدامنا على الغوالي الأحبة!

وأنت! ياهذا القبر الفاغر فاهُ أبداً! أتعرف الذين دفنوا فيك؟ ربما كان بينهم أمير، أو ملك، أو عالم، أو تقي، أو جاهل، أو فاجر، أو امرأة، أو طفل، أو غريب، أو حبيب، أو هؤلاء جميعاً، جيلاً بعد جيل، وقرناً بعد قرن، ودهراً بعد دهر، نزلوا أرضك، واستقروا، وضممتهم بين حناياك. وأنت. أنت. لا تزال فاتحاً ذراعيك، تنتظر الوافد الجديد. لتطويه، وتفنيه. .لا تتوقف، ولا تشبع، ولا تهدأ، ولا ترد أحداً.

آهٍ ياصاحبي من هذه الحياة! تعبٌ كلُّها. مجبولةٌ على الإيلام والإشقاء. ما ننتهي من دمعة إلا لنبدأ دمعة أخرى من جديد. وما ننتهي من عذاب إلا لنلج من جديد في عذاب جديد.

ما أشقاكِ أيتها الحياة! وما أتعسنا فيك! بدأنا أول أنفاسنا فيكِ بالبكاء. وأنهينا آخر أنفاسنا منكِ بالعويل. . ! وما كان أندر البسمة على وجوهنا، أو في حياتنا. وعجباً لمن يحرص على مديد حياة، وطول عمر، ومزيد شقاء. .وعجباً أكثر لمن يدعو لمن يحب: أطال الله عمرك!

البلاغة والجمال:

نحس منذ القراءة الأولى للأبيات بالقوة والعنف والأسى العميق.

وإذا كان أبو العلاء رفض أن يبكي صديقه، أو يتباكى عليه، كما يفعل سواه من الشعراء، فقد عوض ذلك بما هو أكبر من الدمع والعويل؛ وتمثل ذلك التعويض في كثير من العناصر: منها اللغة، ومنها الجمل ومنها الصياغة، ومنها المعنى والمضمون.

فالكلمات التي اختارها سهلة الفهم من ناحية، وقوية جزلة تملأ الفم من ناحية أخرى، وتكاد تبعث الرعب، أو ما يشبهه في وقعها.

فحرف الدال الذي بنيت عليه القصيدة من الحروف المدوية، أو من حروف القلقلة - في اصطلاح علماء التجويد - لقد تكرر هذا الحرف أربعاً وعشرين مرة، وتكررت حروف القلقلة الأخرى ثمانياً وثلاثين مرة.

وحرف النون بصورته المستقلة، أو بصورة تنوين ثلاثاً وثلاثين مرة.

وحروف الصفير ثلاث عشرة مرة.

وحروف الحلق خمساً وخمسين مرة.

وبلغ عدد المدود أربعاً وسبعين مرة.

كما بلغ عدد الكسرات سبعين مرة.

ماذا يعني هذا الإحصاء؟ وماذا يعكس؟

يقول علماء الذوق - وهم علماء البلاغة -: إن الإنسان الحزين، أو المريض المتألم، أو الشاكي، أوالباكي، سبيلهم في التنفيس عن أنفسهم بالزفرات. وعنصر الزفرات الأساسي حرف النون من جهة، ومد النفَس من جهة ثانية. وهل عند المريض، أو الحزين، أو الشاكي إلا الآهات والأنين والحسرات؟

دليلنا على ذلك القرآن الكريم:

اقرأ قوله تعالى:

﴿يَٰٓأَيَّتُهَا ٱلنَّفْسُ ٱلْمُطْمَئِنَّةُ ﴿٢٧﴾ ٱرْجِعِىٓ إِلَىٰ رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً ﴿٢٨﴾ فَٱدْخُلِى فِى عِبَٰدِى ﴿٢٩﴾ وَٱدْخُلِى جَنَّتِى ﴿٣٠﴾﴾ [الفجر: ٢٧-٣٠].

وتأمل ما ضمت من مدود:

يا، ها، جعي، إلى، را، خُلي، في، عِبا، دي، خُلي، نَتِي.

وما ضمت من تشديد:

أيّتها، النّفس، المطمئنّة، ربّك، جنّتي.

وما ضمت من نونات:

النَّفس، المطمئِنَّة، راضيتَنْ، مرضيَّتَنْ، جَنَّتي.

وما ضمت من حركات الكسر:

جِعي، ربِّكِ، خُلي، فِي، دِي، خُلِي، نَتِي.

ثم تصور أن الميت مسجّى في كفن، والقبر فاغر فاه، ينتظر ضيفه الجديد، ليضمه حيناً من الزمن، ثم يُسْلمه إلى الأبدية الخالدة التي لا نهاية لها.

وتصور كذلك الدموع الصامتة يذرفها الأهل والأحباب لفراق عزيز أو حبيب، عاش معهم حيناً من الزمن، ثم فارقهم إلى سفر طويل، لا عودة منه.

وتصور الصراع النفسي في قلوبهم: فرحٌ فيما هو مقبل عليه من رحمة الله ونعيمه، وحزنٌ إنساني لا بد منه عند الوداع؛ فهل تجد أوقع أثراً، وأدق تعبيراً عن هذا الموقف الجليل، وهذا الحزن، وتلك الدموع، وذلك الأمل العريض مما جاءت به تلك المفردات بكل ما حملت من مدود، وشدات، وغنات، وحركات كسر، ونونات؟

جرب أن تعيد قراءة الآيات مرات عدة، وتأمل في الحروف ورصفها، والمفردات وترتيبها، كل منها على حدة، ثم في مجموعها وتناسقها، فلسوف تجد الحزن والرضى والطمأنينة قد امتزجت امتزاجاً تاماً؛ وهيهات هيهات لإنسان - مهما أوتي حظاً من ذوق وأدب - أن يبلغ هذا المستوى المعجز، ولو كان أفصح الفصحاء، وأبلغ البلغاء.

وكذلك كان صنيع المعري في آهاته وأناته. «مُجْدِ، باكٍ، شبيهٌ، النَّعِيِ، قبورنا، هَوان، لحدِ، مراراً، ضاحكٍ، إنَّ حزناً»

ونعود إلى حروف القلقلة - وهي مجموعة في كلمة قُطْبُ جَدِ -

فوقعها على الأذن وقع المدافع، ولها دويٌّ شديد في الكلام؛ وكثيراً ما تستعمل في حالة الحنق والغيظ الشديد؛ وكأن الإنسان يرمي كتلاً من الصخور، أو الجلاميد، أو يقذف القنابل، فينداح دويها في الآفاق.

ونعود إلى أبي العلاء، ونتخيله يمسك بكل شيء ويرمي به، أو يقذفه، فيحدث دوياً، والحقيقة ما كان يقذف إلا حمماً من قلبه ونفسه، يريد بها أن يهز كل الوجود. لقد نسي البكاء والعويل، واستعاض عنهما بهذه القذائف؛ ولكنها قذائف مغموسة بالآهات والحزن العميق.

والآن! لنحاول أن نعيد قراءة أبيات المعري قراءة مجودة، نعطي كل مدٍّ حقه من الزمن؛ فلسوف نرى أننا مددنا الصوت أربعاً وسبعين مرة، وكانت هذه المدود زفرات دامعة، أو كأنها آهات متتابعة، يعوض بها الشاعر عن البكاء والنحيب.

ودفـــينٍ عـــلـــى بـــقـــايـــا دفـــيـــنِ   فـــي طـــويـــل الأزمـــان والآبـــاد

والآن، لنلق نظرة على **مفردات الكلمات** التي استخدمها المعري للتعبير عن مأساته بصديقه الراحل، فنرى الأسماء طاغية على الأفعال طغياناً كاد يغطي عليها. فلقد بلغ عددها حوالي خمساً وستين اسماً، بينما لم تتجاوز الأفعال في الأبيات التسع عدداً.

إن ذلك يعني أن ما يقوله ثابت، دائم، مستقر. فلا النَّوْحُ مُجدٍ، ولا البكاء نافع، وما صوت النعي إلا شبيه بصوت البشير. كلاهما على حد سواء. وقبيح بالأبناء هوان الآباء والأجداد. وتعب كلها الحياة. وحزن ساعة على ميت أضعاف سرور على ميلاد وليد.

وهذه الأسماء الطاغية كثيراً ما حملت المعاني المتضادة، المتقابلة، فالنوح يقابل الترنم، والباكي يقابل الشادي، والناعي يقف أمام البشير، والحزن يقابل السرور، والموت يضاد الميلاد. وكأن المعري رأى الحياة مفعمة بالمتضادات. فإذا فرحتَ فيها ساعة بكيتَ مقابلها ساعات. وإذا طربتَ يوماً حزنتَ أياماً، وإذا ابتهجتَ حيناً بولادة مولود فلسوف تبكي على حبيب راحل الزمان الطويل.

إنها الحياة التي لا تستقر أبداً، ولا تجري على حال واحدة، لكن الشقاء فيها أغلب، والحزن فيها أعم، والتخلص منها أحق وأولى.

إن هذا اللون من المفردات سماه البلاغيون: بالمقابلة والطباق، ولعمري إنه لأسلوب رائع حين يكون بين يدي فنان مبدع كأبي العلاء المعري.

ثم إن هذه **الجمل الاسمية** المتوالية اختيرت بعناية شديدة. وما كان يليق بحزين إلى درجة الموت أن يصف حزنه بجمل فعلية، فيها الحدوث، والتجدد، والتدرج، والتراخي؛ إنما أراد أن يبين أن الصاعقة قاصمة الظهر، ما فيها تدرج، ولا تراخ، ولا زمن.

في تحليل جمل النص نجد نوعين من الجمل: جملاً خبرية، وأخرى إنشائية.

أما **الجمل الخبرية** فكان معظمها من الضرب الابتدائي، الذي خلا من التوكيد، وباقي الجمل كانت من الضرب الطلبي، الذي تضمن مؤكداً

واحداً كقوله: «هذي قبورنا تملأ الرحب» وقوله: رب لحد قد صار لحداً مراراً وقوله: إن حزناً في ساعة الموت أضعاف سرور.

وبديهي أن الشاعر يرى ويعتقد أن ما يقوله ثابت، أصيل، مكين، لا يأتيه الشك والريب من بين يديه ولا من خلفه، لذلك كانت معظم جمله الخبرية من الضرب الابتدائي.

وأما الجمل الإنشائية فتلونت بين نداء كقوله: صاح! واستفهام كقوله: فأين القبور؟ وأمر كقوله: خفف الوطء وقوله: سر إن اسطعت.

هذا التلوين بين الخبر والإنشاء حرك النص، وملأه بالحيوية والنشاط؛ وكذلك اشترك **القصر** في التوكيد وتحريك النص، وكان في قوله: تعب كلها الحياة وقوله: فما أعجب إلا من راغب في ازدياد.

ومن الملاحظ أن المعري **استخدم الشرطين إنْ وإذا** وفق قواعدهما البلاغية، وحيث قررها العرب الفصحاء، فوضع «إذا» في موضع تحقيق الفعل بعدها، كما وضع «إن» في موطن الشك في تحقق الفعل بعدها، مثل قوله: سر إن اسطعت في الهواء رويداً وهل يستطيع رجل أن يسير في الهواء؟ ذلك من رابع المستحيلات، ولهذا فقد جاء أبو العلاء بـ «إن» دون سواها، لأن هذا هو موضعها الأصيل، ولا يحل غيرها محلها في العربية كلها.

أما من حيث الصور البيانية فالملاحظ أن أبا العلاء في هذا النص لم يكثر من التصوير كما يفعل عادة في قصائد أخرى. ولعل الكارثة

الأليمة هي السبب في هذا التقليل من التصوير، واكتفى بتشبيه عادي بسيط، ذكر فيه المشبه والمشبه به وأداة التشبيه، ولم يذكر وجه الشبه لمعرفة الجامع بين الطرفين، وللابتعاد عن فضول الكلام، وكان ذلك في قوله: «وشبيه صوت النعي إذا قيس بصوت البشير».

واستخدم التشبيه البليغ مرتين: الأولى في قوله: «رفات العباد» وهو نوع من التشبيه المعكوس، حيث أضيف المشبه به إلى المشبه، والثانية في قوله: «تعب كلها الحياة» وهو يريد: الحياة تعب.

أما **المجاز** فتجلى في قوله: «غير مجد في ملتي واعتقادي» فلقد أسند الجدوى إلى النوح إسناداً مجازياً لعلاقة السببية، وهذا ما يسمى في عرف البلاغيين بـ «المجاز العقلي». وكذلك قوله: «وإنْ قَدُمَ العهد».

أما صور **الاستعارة** فكانت في قوله: «قبورنا تملأ الرُّحْب» وقوله: «لَحْدٍ ضاحكٍ». فلقد شخص القبور، وبث فيها الحياة والحركة، وجعلها تتصرف كبني البشر، وهذا اللون من المجاز يدعى بـ «بالاستعارة المكنية»

واستخدم أبو العلاء **الكناية** في بيت واحد حين قال: «خفف الوطء» وكان يريد أن يقول: تواضع في سيرك، ولا تمش في الأرض مرحاً، وزهواً وتكبراً. فالثرى الذي تمشي عليه بعض رفات الآباء والأحباب.

وأخيراً، فقصيدة أبي العلاء المعري في صديقه أبي حمزة الفقيه من أروع ما رثى شاعر ميتاً في تاريخ الأدب العالمي؛ ولا نغالي إذا قلنا: إن عمر الخيام وكثيرين من أدباء العالم استوحوا هذه القصيدة، ونسجوا على منوالها، وطارت شهرتهم في الآفاق، والفضل كل الفضل لفيلسوف المعرة ورجلها، الذي يبقى الزمان بمثله شحيحاً.

بُــرْدَة البُــوصِــيري

صاحب هذه القصيدة شاعر مصري، من قرية «بُوصِير» من أعمال «بَني سُويف». أصله من المغرب، من قبيلة «صَنْهاجَة». اسمه محمد بن سعيد بن حمّاد بن عبد الله الصَّنهاجي البُوصِيري، شرف الدين، ولد سنة ٦٠٨هـ / ١٢١٢م، وتوفي بالإسكندرية سنة ٦٩٦هـ/ ١٢٩٦م.

كان البوصيري شاعراً رقيقاً، ورجلاً متديِّناً صالحاً، وذا عيال، وكان يغلب عليه الفقر. أما عمله فقد كان يعاني صناعةَ الكتابة، ويظهر أنّها «الكتابة المالية» في بلد اسمه «بَلْدِيس» في محافظة الشَّرقية بمصر.

أُصيب بفالجٍ نصفي، شلَّه وأقعده طريحَ الفراش، رهينَ الدار، فاستكان لقضاء الله وقَدَره، وراح يستعين على بلواه بالاستغفار والتهليل والتسبيح والدعاء والتضَرُّع إلى الله تعالى، ويُكْثر من الصلاة والسلام على النبيِّ ﷺ.

وبَدا له أن ينظم في محنته هذه قصيدة طويلة، استهَلَّها على عادة الشعراء بمقدمة غزَلية، حَنَّ فيها إلى ديار الحبيب، وذكَر مواطنَ حبه، وتلمَّس كلَّ أثرٍ فيها، وكان من جملة ما ذكر: ذو سَلَم، وإِضَم،

وكاظِمة، والبَان، والعَلَم. وهي في الحقيقة، مواطن، وجبال، وأودية، تحيط بالمدينة المنورة، فدلَّ بهذا الذِّكْر على أن حبَّه ليس كحب سواه من الشعراء، وإنما هو حب متمثل بالرسول ﷺ، وما هذه المواطن إلا أُطُرٌ للمدينة المنورة، تَنْشَق من عبق الحبيب الكريم.

ثم انتقل إلى موضوع التحذير من النفس، ونظم في ذلك سبعةَ عشرَ بيتاً، ثم جاء إلى موضوع مديح الرسول ﷺ، وقد امتدَّ به النفَس إلى مائة وثلاثين بيتاً، وكان هذا القسم من الروعة في الصدق، والحرارة، والفكرة، والتعبير، والجَرْس الموسيقي بالغاً درجةً عالية، نكاد نقول: لم يكد يبلُغُها أحد سواه من الشعراء.

وللبوصيري ثلاث قصائد مشهورات:

أولاها تعرف بـ «الهمْزِيّة» ومطلعها:

كيف تَرْقَى رُقِيَّكَ الأنبياءُ ... يا سماء ما طاوَلَتْها سماءُ

والثانية قصيدةٌ عارض فيها قصيدةَ كَعْب بن زهير، ومطلعها: «بانَتْ سُعادُ»

إلى متى أنتَ باللّذّات مشغولُ ... وأنتَ عن كلِّ ما قدَّمتَ مسؤول

والثالثة: المضرية التي يقول في مطلعها:

يا رب صل على المختار من مضر ... والأنبيا وجميعِ الرسْلِ ما ذُكِروا

أَمِـنْ تَـذَكُّـرِ جِـيـرانٍ بِـذي سَـلَـمِ مَـزَجْـتَ دَمْـعـاً جَـرَى مِـنْ مُـقْـلَـةٍ بِـدَمِ

أَمْ هَـبَّـتِ الـرِّيـحُ مِـنْ تِـلْـقـاءِ كـاظِـمَـةٍ وأَوْمَـضَ الـبَـرْقُ فـي الظَّـلْـماءِ مِنْ إِضَـمِ

فَـما لِـعَـيْـنَـيْـكَ إنْ قلـتَ: اكـفُـفَا، هَـمَـتَا ومـا لِـقَـلْـبِـكَ إنْ قـلـتَ: اسْـتَـفِـقْ، يَـهِـمِ

أَيَـحْـسَـبُ الـصَّـبُّ أنَّ الـحـبَّ مُـنْـكَـتِـمٌ مـا بَـيْـنَ مُـنْـسَـجِـمٍ مِـنْـهُ ومُـضْـطَـرِمِ

لـوْلا الـهـوَى لـم تُـرِقْ دَمْـعـاً عـلـى طَـلَـلٍ ولا أَرِقْـتَ لِـذِكْـرِ الـبَـانِ والـعَـلَـمِ

فـكَـيْـف تُـنْـكِـرُ حـبّـاً بـعْـدَ مـا شَـهِـدَتْ بِـهِ عـلَـيْـكَ عُـدُولُ الـدمـعِ والـسَّـقَـمِ

وأَثْـبَـتَ الـوَجْـدُ خَـطَّـيْ عَـبْـرَةٍ وضَـنًـى مِـثْـلَ الـبَـهـارِ عـلـى خَـدَّيْـكَ والـعَـنَـمِ

نَـعَـمْ! سَـرَى طَـيْـفُ مَـنْ أَهْـوَى فَـأَرَّقَـنِي والـحُـبُّ يَـعْـتَـرِضُ الـلَّـذَّاتِ بـالأَلَـمِ

يـالائِـمِـي فـي الـهَـوَى الـعُـذْرِيِّ مَـعْـذِرَةً مِـنِّـي إلَـيْـكَ، ولَـوْ أَنْـصَـفْـتَ لـم تَـلُـمِ

عَـدَتْـكَ حَـالـيَ، لا سِـرِّي بِـمُـسْـتَـتِـرٍ عـنِ الـوُشـاةِ، ولا دائِـي بِـمُـنْـحَـسِـمِ

مَـحَـضْـتَـنِـي الـنُّـصْـحَ، لكنْ لَـسْـتُ أَسْـمَـعُـهُ إنَّ الـمُـحِـبَّ عـنِ الـعُـذّالِ فـي صَـمَـمِ

معاني الأبيات:

تخيَّل البوصيري في هذه المقدمة الغزَلية عَذُولاً أو لاحِياً، وقَفَ يَسْتنطقُه عن سرٍّ بكائه الذي امتزجت فيه الدموع بالدماء. أَلأنه تذكر جيرانَه بذي سَلَم، أم لأن البرقَ أضاء ساحاتِ إضَم، أم لأن نسماتِ الحبيب هبّت عليه من كاظِمة، فسبَّبت له هذا البكاء المُدَمَّى؟ ويلِحّ السائل أكثر، ويزداد إلحاحاً وطلباً لمعرفة سِرِّ هذه الدموع الحارقة والكاوية.

ويستغرب أمرَ عينيه، إذْ كلما أمَرَهما الشاعرُ بالكفِّ عن البكاء والنَّزيف ازدادتا إغراقاً بالبكاء مُحْمَرّاً. وكلما نادى قلبَه أن يُفيق ويصحوَ من غَشْيَتِه ولَوْعته ازداد اضطراباً وخفقاناً وعصياناً. .ويستقرُّ في ذهن السائل أنه ليس بهذه الصفة إلا مَن ذابوا وَجْداً وهُياماً. وأنّ الشاعرَ واحدٌ منهم. ولا أدَلَّ على ذلك إلا هذه المواجعُ واللواعج، وهذه الدموع الحمْر، والآهاتُ الحَرَّى، وروائحُ الحريق تنبعث من كبِده وحنايا ضلوعه. فالحبُّ فضّاحٌ لصاحبه، ومن المستحيل أن يَكتُم محبٌّ سِرَّ هواه؛ لأن كلَّ ما فيه من أعضاء يكشف سِرَّه، ويَفضح أمرَه. ويكفي المتيَّمَ أن تذكُر له اسمَ من يحب، أو بلده، أو جيرانه، أو إشارةً منه، لترى اصفرارَ وجهه، وارتعاشَ يديه، وخفقان قلبه، وسيَلان دموع عينيه.

ويعود السائل إلى الشاعر ليقول له: لم يَعُدْ أمامك مجالٌ لِنُكران، وفرصةٌ لِهروب، لقد ذكروا لك البانَ والعَلَم فارتجفتَ، وسالت دموعُك، بل إنّها حفرت أخاديدَ على خديك، وإنّها، وَايْمُ اللهِ، لَتَشْويك بحرارتها، وتُلهب لحمَ وجهك. يا هذا الرجل! لا تُخْفِ ما فعلتْ بك الأشواقُ، واشرحْ هواكَ. واعترفْ بأنك مُدنَف، فالدموع الكاوية وحدَها بعضُ الشواهد والبراهين.

وهنا يَنهار الشاعر أمام تيَّار الأسئلة، وهي تَحمل البراهين الساطعة، والحُجَج الدامغة، والأدلة المقنعة. بلْ كان من دمعه، وزفيره، ونُحوله، وحريق فؤاده، دليلٌ أكبر، وبرهانٌ أعظم. وحينئذ يصرِّح بما يَكويه ويُذْويه. فيبدأ بكلمة «نَعَمْ». وإن هذه الـ «نَعَمْ» إيذانٌ بانْهيار كل

مقاومة، أو محاولةٍ لكِتمان. ويبدأ بِسَرْد ما يُعاني، وما يَدفع إلى البكاء. لقد سرَى طيفُ الحبيب في عينيه، فأطارَ النومَ منهما. وجمَع عليه اللذةَ والألَمَ في آنٍ واحد؛ اللذةُ في رؤيا طيف الحبيب، والألمُ من فُقدانه في عالم الواقع، وعدَمِ قدرته على راحة أو كرًى.

ويتابع الشاعر اعترافاتِه، فيخاطب اللائمَ أو اللاحِي أو العَذول، ويذكُر له بأن حبَّه عذريٌّ، والحبُّ العذريُّ طُهْرٌ كلُّه، ثم يعتذر إليه عن عدم قدْرته على الخروج من إسار الحب وقيوده، ويرجوه أن يكُفَّ عن السؤال والمَلام، ويدعو اللهَ لكل عَذول، أو مشفقٍ عليه ألا يرميَه بالهوى، وأن يستُرَه فلا يفْضَحه، وأن يعافيَه فلا يَبْتليه. ويختم الشاعر هذا المطلعَ الغزلي الرائع بحكمة كادت أن تصبح مثلاً شَروداً بين الناس، وهي:

مَحَضْتَني النُّصحَ، لكنْ لستُ أسمعُه إن المحبَّ عن العذّال في صَمَمِ

إن هذه المقدمة الغزلية شدت كل عشاق الغزل الرفيع، والحبِّ الصادق، والتعبير الرائع، والموسيقى الصادحة، والأسلوبِ المتقَن. حتى لقد غدَت على كل شفة ولسان، وصارت مثَلاً أعلى يَحْتذيه كلُّ شاعر تأتي به الأيام. ولا أدل على ذلك مما دعا به أحمد شوقي قصيدته التي مطلَعُها «رِيمٌ على القاع بين البان والعَلَم» بـ «نَهْجِ البُرْدَة».

كلمة عن المديح النبوي:

يمكن أن نعتبر شعر المديح النبوي لوناً من الفن الشعري، يتسلسل على تتابع العصور، ويؤلف جدولاً ثَرّاً في مجرى تيار الشعر العربي.

والأصولُ البعيدة لهذا اللون ترتدُّ إلى هذه القصيدة التي قالها كعْب بنُ زهير، والتي مَطْلَعُها: بانت سعاد.

على أن حسانَ بنَ ثابت كانت له بعض المقطوعات، وأحياناً أجزاءٌ من بعض القصائد في المديح النبوي، فإن النقطة البارزة في بداية هذا النوع إنّما تتمثل في «بانت سعاد».

وإذا مضيْنا بعد ذلك نَتَتَبَّعُ هذا اللونَ من الشعر لم نجده دائماً في غزارة العصور الأولى، ذلك أن شخصية الرسول ﷺ كانت تبدو أرفعَ من أن يَبْلُغَها الشعر، أو أن يفيَها حقَّها.

ويبدو أن ذلك كلَّه هو الذي كان يساور الشعراءَ، ويملأ وجدانَهم أن كعْباً حين أنشد قصيدته لم يكن يقصد إلى المدح بالمعنى الذي آل إليه الأمر بعد ذلك، ولكنه في الواقع كان يريد أن يعتذر، وكان يريد أن يلجأ إلى ساح الرسول ﷺ، ولذلك أنشأ هذه القصيدة. والقدْر الذي نجده في المديح إنّما كان في حدود ما يتطلَّبه الاعتذار فقط.

لكنه في القرن الخامس أو السادس بدأ يفيض هذا اللون، ويَملأ الحياة الإسلامية، فيتحدث عن الرسول ﷺ قي قصائدَ كاملةٍ، ويعارض أحياناً فيها بعضَ القصائد الأخرى في هذا النوع، ويستمر هذا التيارُ حتى في العصر الحاضر مع النهضة، إذْ نَجد أحمد شوقي عارض بردة البوصيري في القصيدة التي مطلعها: «رِيمٌ على القاع».

قصة «البردة» وأسباب شهرتِها:

هذه القصيدة مرتبطةٌ بحادث معيَّن في حياة البوصيري. ويروي لنا الصفَدي، صاحب كتاب «الوافي بالوفيات» في الجزء الثالث، والصفحة ١١٢ ما يلي: كان البوصيري مريضاً، أصابه فالِجٌ أبطَلَ نصفَه، ولم يجد ما يستشفِي به إلا أن يلجأ إلى الله، ففكر - كما يقول - في عمَل قصيدة مُسْتَشْفِعاً بِها إلى النبي ﷺ حتى يعافيَه الله تعالى، ثم يقول: وكررتُ إنشادها، ودعوت الله، وتوسلتُ، ونِمت، فرأيت النبي ﷺ، فمسح على وجهي بيده الكريمة، وألقى عليَّ بُرْدَهُ، فانتبهتُ، ووجدتُ فيَّ نَهضةً، فخرجت من بيتي، ولم أكن أعلمت أحداً، فلقيني بعض الفقراء فقال: أريد أن تعطيني القصيدةَ التي مدحتَ بها رسول الله ﷺ، فقلت: أيَّها تريد؟ فقال: التي أنشأتَها في مرضك، وذكر أولها. وهكذا أخذت هذه القصيدة اسم «البُردة».

إذن فنحن ننطلق مع الشاعر في جوٍّ نفسيٍّ خاص، فيه المعاناةُ لتجربة المرض، وفيه هذا اليأس من الأطباء، فيه المحاولة نحو الارتفاع بالتجربة من النطاق المادي والشخصي إلى نطاق روحي، بل إلى أسمى نطاق روحي بشري مُمَثَّل بالرسول ﷺ، ولم يكن هذا وحدَه هو الذي يملأ الساحة النفسية للبوصيري، وإنما امتد أمامَه أفقٌ واسع عريض يتصل بالرسول والرسالة، وما لذلك من تَمجيد عميق في نفوس الملايين.

لقد جاوز البوصيري حدوده الذاتية بعد أن انطلق منها إلى حدود

أبعدَ، وإلى آفاق أكثرَ إيغالاً في الاتِّساع، وربط هذا المنطلَق الضيق الذاتِيَّ وبين هذه الآماد البعيدة التي أخذ ينطلق إليها.

ومن المؤكد أنه كانت تحيط بالبوصيري، وهو يفكر في نظم هذه القصيدة، أو هو يَحْدِس بها، ويعمل على إنشائها، كانت تحيط به آفاق مكانية وزمانية مختلفة، تُجاوز بيئته الصغيرة إلى آفاق الرسالة وبدايةِ الدعوة، وما لقيَ الرسول ﷺ من عَنَتٍ أولاً، وما أصاب من نجاح بعد ذلك.

وطوى هذه القرون التالية كلها، بكل أمجادها وانتصاراتِها، وتَمَدُّد الإسلام فيها، واستمرت له بالنظرة الشِّعرية الواسعة كلُّ هذه المعالم، فإذا شعرُه متصلٌ بِها، وإذا هو في شعره يعكس كثيراً من معالمها.

من هنا يبدأ تقديرنا للقصيدة، فهي تختلف عن القصائد الأخرى كلِّها، لأنها ليست في نطاق تَجربة شخص، وإنما تستصفي وتركز تجربة ملايين الملايين الذين اهتدَوا بِهذه السيرة، وتنظر إلى شخصية الرسول ﷺ نظرةَ إكبار عميق، وكأنما تَجد فيه نبعةَ كل هذه القرون السبعة المتتاليات.

في نطاق التمجيد الشخصي لأصحاب الرسالات الكبرى، يبدو أن الذين يعاصرون شخصية سامية كشخصية الرسول ﷺ، لا يدركون بطبيعة الحال آفاقها، ولا يمكن بحال لشاعرٍ كحسان أن يتعمق حياة الرسول، أو شخصيته كما تعمقها البوصيري، ولا يمكن للبوصيري أن يتعمق حياة

الرسول، وأن يستوحيَها بمثل ما استطاع شوقي، بل إننا نفترض أن الثلاثة في مستوى فني واحد، ومع ذلك فإن العمل الفني في هذا الافتراض يأتِي عند شوقي بأضخم مما جاء عند البوصيري، وعند البوصيري بأروع مما جاء به حسان.

وسبب ذلك يعود إلى أن مجموعة الأحداث كلها لهذه الأجيال من المسلمين إنّما تتجمع وراء شخصية الرسول ﷺ، وتبدو بمثابة النبعة الأولى التي تتفجَّر منها بعد ذلك كل القوى، وتنبت على حوافها كل الأزاهير، وتكون هي الموجِّه في كل الحركات.

إن المساحة عند حسان ضيقة، لا تتجاوز ما بين مكة والمدينة والجزيرة بوجه عام، ولم يكن حسان بقادر عل أن يدرك المدى البعيد الزمانِيَّ والمكانِيَّ الذي ستبلغه آفاق هذه الرسالة.

وحين أخذ البوصيري يمدح، فإن آفاق الأبعاد التي نظر منها، أو تطاول نحوها، كانت من السعة بحيث تَطوي أسماء الخلفاء، والدول، والحروب، والمظاهر الحضارية، والانطلاقات الكبرى التي حققها المسلمون خلال سبعة قرون.

أما شوقي فقد شهد المآسي التي حدثت بعد ذلك، فضمها إلى ساحة مشاعره، وإلى انفعاله، وعاشت كأفكار وأحداث في صلب تفكيره، ولذلك كان حديثه من نحْوٍ فنيٍّ أغنى وأرفع.

البلاغة والجمال:

قليل في الأدب العربي وجود قصيدة بدأت بمثل هذا المقطع الغريب، ففيه تخيل الشاعر في مطلعها عذولاً يلومه، أو لاحياً يعذله، أو يوجه إليه سؤالاً بعد سؤال، واستفساراً بعد استفسار، ويُمطِره بالأسئلة، ويُحمِّل الأسئلة استغراباً وحيرة وتعجباً مما يرى ما آل إليه أمر هذا العاشق المسكين حتى استحق أن يشفق عليه كل من رآه.

استخدم البوصيري أهم أنواع الاستفهام التي سطرها البلاغيون في كتبهم، من استفهام تقريري كقوله: «أمِنْ تَذَكُّرِ جيران بذي سَلَم»، وقوله: «أم هبَّت الريح من تِلقاء كاظمة»، وقوله: «فكيف تُنكر حباً»، واستفهام تعجبي كقوله: «فما لعينيك إن قلتَ: اكفُفا، هَمَتَا، وما لقلبك إن قلت: استفِقْ، يَهِم»، واستفهام يفيد النفي كقوله: «أيَحسَب الصَّبُّ أن الحب منكتم» وجوابه: لا، ليس المحب بقادر على أن يكتم سِرَّ هواه.

ولقد لوَّن البوصيري أشكال الاستفهام، فمرة كان يستخدم أم في قوله: «أمن تذكر جيران. »، وقوله: «أم هبت الريح. »، ومرة يستخدم «ما» الاستفهامية التصورية في قوله: «فما لعينيك» و«ما لقلبك»، ومرة يستخدم «كيف» المفيدة للتصور كذلك بقوله: «فكيف تنكر حباً. .»، ومرة يستخدم همزة التصديق، وهي التي يكون جوابها بالنفي، أو بالإيجاب، كقوله: «أيحسب الصب أن الحب منكتم. .» والجواب: كلا، وألف كلا، إنه لا يستطيع أن يكتم هواه، ولو أخفاه بألف وسيلة.

وفي دراستنا لمفردات «النكرة»، ومفردات «المعرفة» نَجد الشاعر ماهراً، وفناناً كبيراً في انتقاء المفردة المناسبة للمكان المناسب.

من النكرات المستخدمة في هذه الأبيات الدالة على التقليل، أو الإفراد قوله: «أمن تذكر جيران بذي سلم»، كأنه يقول له: أمن مجرد ذكرى لجيران بذي سلم امتزجت دموعك بالدمع، أو: أمن مرة واحدة تذكرت جيرانك بذي سلم صار فيك كل هذا؟

كذلك الأمر في قوله: «من مقلة»، والمقلة هنا: يراد بها كلا العينين، لا عين واحدة، فكأنه يقول: أمقلة واحدة من مقلتيك يهطل منها كل هذا الدمع ممزوجاً بالدم، فكيف بهما معاً؟ فالمقلة، وهي نكرة، دلت هنا على الإفراد؛ وقد يشف هذا الإفراد عن التقليل، وربما قال البعض: إن في هذا الإفراد تصغيراً. ومقبول كلامه عن التصغير، أو التقليل، كما هو مقبول عن الإفراد.

ومثل ذلك نقول عن: «على طلل»، والطلل هنا حجم صغير، أو محدود، أو أثر مشرف على الزوال.

والأمر كذلك في قوله: «خَطَّيْ عَبْرَةٍ وضَنَى» فالخطان معروفان، ومحدودان.

وكلمة: «معذرة» هي مفعول مطلق لفعل: اعذرني معذرة، إذْ يكفي الشاعر أسى وحزناً وسوء حال، وبكاء، وخفقان قلب. تكفيه معذرة واحدة من أي لاح أو عذول، حتى يدرك ما هو عليه من أسى.

ومن المفردات النكرة المفيدة للكثرة، أو التعظيم، أو التهويل قوله: «مزجت دمعاً جرى من مقلة بدم» فالدمع هنا شيء كثير، وغزير، وعظيم، وكذلك الدم النازف من العيون الباكية. لقد أوحت النكرة بهذا المعنى، والسياق يساعد على ذلك. ومثل ذلك قوله: «فكيف تنكر حباً» والحب في هذا السياق شيء عظيم، وكبير، وكأنه يملأ القلب والعين والدنيا، وهل يمكن إنكار عاطفة حب هذا مقدارها؟

لو انتقلنا إلى دراسة المفردات «المعرفة» لوجدناها كثيرة، وتختلف معانيها بحسب أنواعها. وإذا كانت المعارف متعددة، ويذكرون منها: الضمير، والعلم، واسم الإشارة، والاسم الموصول، والمعرف بالألف واللام، والمعرف بالإضافة، فكل منها يحمل معنى ودلالة تختلف عن دلالة غيرها من المعارف. وكتب البلاغة توضح هذه المعاني خير توضيح، لكن الذي يهمنا في هذا المقام بعض المعارف الدالة على الجنس، وعلى العموم، والشمول، من مثل قوله: «هبت الريح»، وقوله: «أيَحسب الصب»، وقوله: « لولا الهوى»، وقوله: «وأثبت الوجد»، وقوله: «والحب يعترض اللذات بالألم»، وإذا تأملنا دلالاتِها رأينا أنها تتسع وتتسع، وتشمل أجناس جميع هذه الألوان وأنواعها.

إذا انتقلنا بنظرة جديدة إلى الجمل الاسمية والجمل الفعلية لنعرف الفرق بينهما، ودلالة كل منهما، لاحظنا من أول نظرة أن الشاعر قلل من الجمل الاسمية، وأفاض في الجمل الفعلية، وإذا عرفنا أن الجملة

الاسمية تفيد الثبوت والاستقرار، وتخلو من الزمن، كان منها: «فما لعينيك»، «وما لقلبك»، «لولا الهوى»، «مني إليك»، «لا سرّي بِمسْتَتِرِ»، «لا دائي بِمنحسم»، «إن المحب عن العذال في صمم».

هذا الاستقرار والثبوت في هذه الجمل زادتنا ثقة بالشرح الذي قدمناه لتوضيح ما أراد البوصيري التعبير عنه. من ذلك قوله مثلاً: «إن المحب عن العذال في صمم» كأنه يريد أن يقول لعذوله، أو لائمه: لا تتعب نفسك، ولا ترهقْنِي من أمري عُسْراً، فأنا مُحبّ، وسأبقى على ما أنا عليه حتى تقوم الساعة، ولن أسمع كلامك، ولا عذْلَك، ولا توبيخك، ولا شفقتك، ولا نصيحتك، فأرِحْ نفسَك ولا تتعبها، إن المحب عن العذّال في صمم.

لو انتقلنا إلى الجمل الفعلية، المفيدة للحركة، والاضطراب، والتجدد، والحدوث، وتخلل الزمن في ثناياها، لوجدناها أكثر بكثير من أختها الاسمية، من ذلك مثلاً: «مزجت دمعاً»، «جرى من مقلة»، «أم هبت الريح»، «وأومض البرق»، «اكففا»، «همتا»، «استفق»، «يهم»، «أيحسب الصب»، «لم تُرِق»، «ولا أرقت».

ألا نلاحظ أن معظم الأبيات مفعمة بهذا اللون الذي يفيد الحركة، والتجدد، والحدوث، والزمن بمختلف أحواله من ماض، وحاضر، ومستقبل؟ والحق أن الشاعر برع إلى أقصى مدى في تصوير حبه، واضطراب قلبه، وسيلان دمعه، وجداله مع عذوله والمشفق عليه.

زد على هذا كله روعة التصوير التي رسمها البوصيري في هذه الأبيات الخالدة. لقد أنطق الجماد، وحرك الثوابت، ونفخ الروح في كل ما وقعت عليه عيناه، أو ما احتوتا ذاتُهما. فالعين تسمع الكلام، فترفض أو تطيع، والقلب يوافق أو يخالف، وعدول الدمع والسقم تصلح أن تقف في محكمة فتؤدي شهادة، وطيف من أهوى يسري كما يسري الحبيب إلى حبيبه في جوف الظلام، والحب ذاته يعترض اللذات، فلا يتركها تتصرف كما تريد، بل كما يريد هو، إنه يَمزج فيها اللذة بالألم. كلها كانت على سبيل **الاستعارة المكنية**.

أرأيت فن الشاعر العبقري كيف حرك الجماد، ونفخ الروح، وبثَّ الحياة في كل الكائنات. لقد كان بالحق مصوِّراً، فاق المصورين والرسامين العالميين، ورسم لوحاتٍ خَلُدت مع الأيام، ولا أدل على ذلك من إنشاد الناس في معظم النواحي العربية والإسلامية لهذه الأبيات، سواء منهم من كان عاشقاً إنسانياً لمخلوق بشري معين، أو كان تقياً ومحباً لرسول الله ﷺ، على حدٍّ سواء، كلهم يرددون هذه الأبيات، ويترنَّمونْ بِمعناها، ومبناها، وصوَرها، ومغزاها.

على أن البوصيري **استخدم التشبيه البسيط** مرة واحدة، حين شبه الخطوط التي حفرها البكاء على خديه بالبَهار والعَنَم، وهما لونان بين البياض والحمرة؛ وكذلك استخدم الكناية مرة واحدة حين قال: لولا الهوى لم ترق دمعاً، ويريد: لم تبْكِ عينك.

وفي **الأبيات مقابلات** لا أحلى منها، ولا أرق، فقد قابل الدمع بالدم، وقابل اكففا بـ همتا، وقابل تنكر بـ يهم، وقابل اللذات بالألم.

خلاصة القول: كانت القصيدة رائعة النجاح، أحبها كل من قرأها، وتغنى بِها، ولقد حوت من الفصاحة والبلاغة القدح المعلى، سابَق اللفظُ فيها المعنى، ولسنا ندري هل كان المعنى أروعَ وأسبقَ أم كان التعبير؟

الروضة الغنّاء

لعنترة بن شدّاد

يكاد معظمُ المؤرخين يتَّفقون على أن عنترةَ هو ابن شدّاد بن عمرو العبْسيِّ المُضَرِيّ؛ وأما أمه فأمَةٌ حبشية، واسمها «زبِيبَة» الحبشية. كانت سوداء البشَرة، وقد ورث عنترةُ السوادَ منها. وكنيته «أبو المغلِّس» لغاراته في غَلَس الظلام، ولقبه «عنترة الفَلْحاء» لتشقق في شفته السفلى. وكان من فرسان العرب المعدودين المشهورين بالنجدة، وكان يقال له: «عنترة الفوارس».

وتروي الأحاديث الكثيرة المفعمة بالبطولات حول سيرة هذا الإنسان، وتُجمِع كلُّها على فروسيته، وشاعريَّته لبني عَبْس، وجرأته، وشدة بطشه، ورقة أخلاقه، ولِينِ طباعه، وسَعَة صدره، وسهولة معشره، وكرمه، وإباءِ نفسه.

كذلك تروي الأخبار أنه أحب في شبابه عَبْلَةَ ابنةَ عمه، فهاجت شاعريته، واتسع خياله، ونظَم الشعر، وطلب المجد من طريق الحرب، عَلَّهُ يَمحو سواده ببيض فَعاله، ويكسب قلب عبلةَ بشجاعته؛ ولما تبدَّت فروسيتُه، وحالفه النصر، وألْحقَه أبوه بنَسَبه، واستشعر الحريةَ، افتخر

بحسْن معشره، وأَنَفَته من تحمُّل الظلم، وكرمه في سكره وصحوه، وشجاعته في مواقف الحروب؛ وساق هذا في خطاب عبلة، معرِباً عن عاطفته؛ وإذا كان الحب لم يُرَوِّ نفسَه فإن الحرب روَّتْها، إذْ حررته من العبودية، وأشعرته بذاته، ورفعته إلى مرتبة الأبطال، وخلَّدته على مرِّ العصور.

معلقة عنترة:

لم يضع المؤرخون معلقة عنترة في صفِّ معلقة امرئ القيس، وزهير، وعمرو بن كلثوم، وطَرَفَة، وإنما جعلوها في المرتبة الثانية، وكان ابن قتيْبة وابن عبدِ ربه يسميانِها «المذَهَّبَة».

ومهما تكن تسميتها فهي أقرب ما تكون في أدبنا العربي من الملحمة، ففيها من الأصالة، والفروسية، والشاعرية، والصراع النفسي العميق بين الحب والعبودية، وبين العبودية والحرية، وبين الأصل المتواضع والعُنْجُهِيَّة النَّسَبِيَّة الشيءُ الكثير.

تنقسم هذه المعلقة، أو المذهبة، التي تبلغ ثمانين بيتاً إلى معان عدة:

أولها: وقوف الشاعر على أطلال أحبته، ومخاطبته ديارَهم، وتعبيرُه عما يعاني من آلام لفراقهم.

وثانيها: وصف عبلة الحبيبة، وتعداد محاسنها الخَلْقية والخُلُقِية، ومقارنتها بالروضة الريانة.

وثالثها: وصف الناقة.

ورابعها: فخر الشاعر ببعض شمائله من خلال مخاطبته الحبيبة.

وخامسها: استرسال الشاعر في وصف مواقفه وأعماله البطولية.

في الفقرة الثانية من المعلقة صورةٌ لم ينتبه إليها كثيرٌ من الدارسين، هذه الصورة بعيدةٌ عن جوِّ الحرب، والمعركة، والدماء؛ إنها صورة الروضة التي سقتها السماء، والذبابة التي انتشت برحيق هذه الروضة الغناء؛ وصورة عبلةَ التي تتراءى من خلال هذه الروضة وما احتوت.

هذه اللوحة هي التي سنقف عليها، وندقِّق في معالمها، ونكتشف ما فيها من ألوان الجمال التعبيري الرفيع.

الروضة الغَنّاء:

إذْ تَسْتَبيكَ بذِي غُروبٍ واضحٍ ... عَذْبٍ مُقَبَّلُهُ، لَذيذِ المَطْعَمِ

وكأنَّ فَأرةَ تاجرٍ بِقَسيمة ... سَبَقَتْ عوارضَها إليكَ منَ الفَمِ

أو رَوْضَةً أُنُفاً تَضَمَّنَ نَبْتَها ... غَيْثٌ قليلُ الدِّمْنِ ليس بِمَعْلَمِ

جادَتْ عليهِ كُلُّ بِكْرٍ، حُرَّةٍ ... فَتَرَكْنَ كلَّ قَرارَةٍ كالدِّرْهَمِ

سَحًّاً وتَسْكاباً فكلَّ عَشِيَّةٍ ... يَجْرِي عليها الماءُ، لم يَتَصَرَّمِ

وخَلا الذُّبابُ بِها، فلَيْس بِبارِحٍ ... غَرِداً كفِعْلِ الشارِبِ المُتَرَنِّمِ

هَزِجاً يَحُكُّ ذِراعَهُ بِذِراعِهِ ... قَدْحَ المُكِبِّ على الزِّنادِ الأَجْذَمِ

معاني الأبيات:

عنترة في هذه الأبيات يريد أن يتحدث عن عبلةَ في شيءٍ واحد، لا يتجاوزه إلى ما سواه، يريد أن يخبرَنا عن طيب حديثها، ورَيّا فمها، وجمال ثناياها، والشذا الذي يَعبَق من فمها، وقد لجأ في تقريب الصورة إلى تشبيهاتٍ مختلفة، كان أولها وعلى رأسها صورة الروضة الغناء.

هذه الروضة تكون في أرْوع حالاتها، وأطيب روائحها، وأعْبق أنفاسها حين تسقيها السماء وترويها، وحين تمر عليها غيمة مبْكِرَة، فتسكب كل أحمالِها عليها، وتجعل أرضَها طافحةً بالمياه البيض اللامعة كالدراهم البراقة، وحين تمر عليها غيماتُ المساء، وتصب خيراتِها فوقها، تجعل المياه تجري إلى كل مكان، وحين يمتزج شذا السماء بشذا الأرض وقبل أن يَطَأَ أرضَها إنسانٌ، أو يرمي فيها شيئاً من السماد يُفسِد عبَقها وطيبَها.

هذه الروضة الغناء الفواحةُ بالعطور، المفعمةُ بالأزاهير، الفياضةُ بكل ألوان الخير، الجاذبةُ لكل طيور السماء، وحيوانات الرياض، فيها الذباب يغني، بل يغرد، كشارب سكران، هزَّته الذكرى، ورنَّحته النشوة، فهو يَحُكُّ ذراعاً بذراع، وجناحاً بجناح، فِعلَ الشارب النشوان، أو ضربَ إنسانٍ قَصُرَت إحدى يديه عن الأخرى، وأراد قَدْحَ نار، فهو يضرب زناداً بزناد، ويكثِر من الضرب لِيوقدَ النار، وما هي بموقَدَة، ولكن أصوات احتكاك الزناد بالزناد لا تنقطع، ولا تتوقف، وكذلك هَزْجُ الذباب بالرياض.

البلاغة والجمال:

وإذا انتقلنا إلى دراسة الجانب الفني في التعبير في هذه الأبيات وقعنا على ثلاث صور: صورة الفم، وصورة الروضة، وصورة الذبابة.

أما **صورة الفم** فقد اشترك فيها ثلاث حواس: حاسة النظر، وحاسة الذوق، وحاسة الشم. فالنظر تجلى «بذِي غُروبٍ واضحٍ»، والذوق بـ «عَذْبٍ مُقَبَّلُهُ»، والشم بـ «فَأْرَة تاجرٍ بقَسيمَة».

وأما **صورة الروضة** فقد اشترك فيها العنصر البصري « روضةً أنفاً « و«غيث قليل الدِّمْن «و«ليس بِمَعْلَم» و«جادت عليه كلُّ بِكْر». والعنصر السمعي «سَحّاً وتَسْكاباً». والعنصر الحركي «يجري عليها الماء».

وأما **صورة الذبابة** فقد اشترك فيها السمع «غرِداً، المترنِّم» والبصر «الزناد الأجْذَم» والحركة «يحك ذراعَه بذراعه، قَدْحَ المُكِبِّ» والعنصر النفسي «هَزِجاً، كفِعلِ الشارب المترنِّم».

البراعة في التصوير:

وللبراعة في حسن تصوير هذه المشاهد المركبة لم يقتصر الشاعر على هذه الحواس، وعلى العنصر النفسي وحدهما، وإنما كانت وسائله إلى ذلك متعددة:

١ - الألفاظ:

والسمة الأولى لألفاظ عنترة هي الدقة والإحكام، فلفظة «تستبيك» أقوى من: تجذبك، أو تشدُّك، أو تُغريك. والاستباء شكل من أشكال

السحر أو الأسر، كأنه أراد أن يقول: إن أسنانَها البيض، ورائحة فمها العطرة، قادرةٌ على أسْرك، حتى لَتُصبحَ أسيراً لها، أو مسحوراً بِها.

٢ - المدود:

والمدود في أصلها مقاطعُ طويلة مفتوحة، تساعد على انطلاق النفَس، وانطلاق الخيال في كثير من الأحيان.

ولدى التحليل نجد أن المعنى الذي يوحي بالانطلاق الفكري، وسرْح الخيال كثُرَت فيه المدود، كما نجد المعنى الذي يوحي بالحركة القصيرة، وسرعة التنفيذ قلَّت فيه المدود. ولْنضرب على ذلك الأمثلة:

الشطر الأول من البيت الأول فيه معنى الاستباء، ومعنى انطلاق البصر في منظر الفم الجميل، حيث ينافس كل جزء فيه الجزءَ الآخر، لقد كثُرت فيه المدود، في الوقت الذي قلَّت فيه المدود في الشطر الثاني من البيت نفسه، لأن فيه حركاتٍ أكثر.

وكذلك نقول عن اختلاف المدود في شطري البيت الأخير لاختلاف المعاني التي يحملها كل شطر.

٣ - التنوينات:

هذه الأبيات مفعمة بالتنوينات، ويكاد البيت الواحد يحمل تنوينين بصور وسطية.

هذه التنوينات لا معنى لها إلا إذا قرأنا الأبيات بصوت مرتفع، وربطنا بين الصورة الصوتية والصورة الفكرية، ثم نظرنا إلى حصيلة امتزاج هاتين الصورتين في أنفسنا. إنا لنشعر أن هذه التنوينات لم تكثر عن عبَث، وإنما أريد بها أن تساعد على إبراز الجانب الموسيقي في الأبيات.

وإذا صحت نظرية بعض القائلين بأن لكل شيء متوازن موسيقى، وأن هناك موسيقى مسموعةً بالأذن، وموسيقى مسموعةً بالنفس والمشاعر، قلنا: إن العنصر الموسيقيَّ في هذه الأبيات من أقوى العناصر التي أبرزت الجانب الفني، ووضعت الشاعر في صف أصحاب المعلقات.

ولْنضرب على صحة ما نذهب إليه الأمثلة: فالبيت الخامس حَمَل ثلاثة تنوينات: سحّاً، وتَسْكاباً، وعشيةٍ. والبيت السادس حمل تنوينين: ببارحٍ، غَرِداً. والأخير تنويناً واحداً: هَزِجاً.

من قراءة هذه الأبيات بصوت مرتفع، ومن أثر التنوينات في النفس، ومن اختيار الشاعر لحروف الصفير والتفشي: هَزِجاً، تَسكاباً، يتصرَّم، ذراعَه بذراعِه، الزناد، الأجذم، عشية. إنك تكاد تسمع صوت انسكاب المطر، ووقْعَه على الأرض، وهذا الأزيز الذي يصدره الذباب، وهذا الطرق للزناد على الزناد.

هذه الدقة في اختيار الكلمات، وهذه البراعة في اختيار الحروف، وهذه التنوينات، كانت عنوان شاعرية عنترة، وفحولته في القريض.

٤ - التشابيه:

لجأ عنترة إلى تشبيه الأمور المعنوية بالأمور الحسية، فشبه عطر فمها بفأرة التاجر، ولمعان المياه وبريقها بالدرهم، وتغريد الذباب بفعل الشارب السكران، وبقدح المكِبِّ على الزناد الأجذم.

وبهذه الوسيلة، وسيلة تشبيه المعنوي بالمادي يكون عنترة ابن بيئته، وابن الصحراء، وصنواً لجميع الجاهليين الذين يسيرون على هذا النهج.

الخلاصة:

كانت صور عنترة الفنية مركبة من اللفظ: مؤلفاً من حروفه، ومن تناسق هذه الحروف وترتيبها، وانسياب اللفظ مع اللفظ، والجملة مع الجملة، والتركيب مع قرينه، والبيت مع أخيه، كل ذلك مسربل بالموسيقى التي تنبعث من كل مكان: من الحرف، والكلمة، والجملة، والبيت، والبحر العروضي، والقافية، والحركات، والمدود، والتنوينات.

أبو تمام يرثي محمد بن حُمَيْد الطُّوسي

كذا فلْيَجِلَّ الخَطْبُ، ولْيَفْدَحِ الأمرُ ... فليسَ لِعينٍ لم يَفِضْ ماؤُها عُذْرُ

تُوُفِّيَتِ الآمالُ بعدَ محمدٍ ... وأصبحَ في شغلٍ عنِ السَّفَرِ السَّفْرُ

وما كان إلا مالَ مَنْ قَلَّ مالُهُ ... وذُخراً لِمَنْ أمسى وليْس له ذُخْرُ

وما كان يَدْري مُجْتَدي جودَ كفِّهِ ... إذا ما اسْتَهَلَّتْ أنَّه خُلِقَ العُسْرُ

ألا في سبيلِ اللهِ مَنْ عُطِّلَتْ لهُ ... فِجاجُ سبيلِ اللهِ، وانْثَغَرَ الثَّغْرُ

فتىً كلّما فاضَت عيونُ قبيلةٍ ... دَماً، ضحِكتْ عنه الأحاديثُ والذِّكْرُ

فتىً دهرُهُ شطرانِ فيما يَنُوبُهُ ... ففي بأسِه شَطْرٌ، وفي جُودِهِ شَطْرُ

فتىً مات بين الضرْبِ والطعنِ مِيتَةً ... تَقُومُ مَقامَ النَّصرِ إنْ فاتَهُ النصرُ

وما مات حتى ماتَ مَضْرِبُ سيفِهِ ... مِن الضَّرْبِ، واعْتَلَّتْ عليه القَنا السُّمْرُ

وقد كان فَوْتُ الموتِ سهلاً، فرَدَّهُ ... إليهِ الحِفاظُ المُرُّ والخُلُقُ الوَعْرُ

ونفسٌ تَعافُ العارَ حتى كأنَّهُ ... هو الكفرُ يومَ الرَّوْعِ، أوْ دونَهُ الكُفرُ

فأثْبَتَ في مُسْتَنْقَعِ الموتِ رِجلَهُ ... وقال لها: مِنْ تَحتِ أَخْمَصِكِ الحشْرُ

غَدا غُدْوةً، والحمدُ نَسْجُ ردائِهِ ... فلم يَنْصرِفْ إلا وأكفانُهُ الأجْرُ

تَرَدّى ثيابَ الموت حُمْراً، فما دَجَى ... لَها اللَّيْلُ إلا وهيَ من سُنْدُسٍ خُضْرُ

كأنَّ بني نَبْهانَ يومَ وَفاتِهِ ... نُجومُ سَماءٍ خَرَّ مِن بَيْنِها البدْرُ

عليكَ سلامُ اللهِ وَقْفاً فإنّني ... رأيتُ الكريمَ الحُرَّ ليسَ لهُ عُمْرُ

أبو تَمّامٍ في رأي القدماء مَدّاحةٌ نَوّاحةٌ، يمدح حتى لا يَبقى للممدوح صفةٌ يشتهي أن تُقال فيه، ويَرثي حتى لا يَبقى للميت فضيلةٌ إلا ويَذْكرها.

ولقد حفظ لنا الأدب العربي كلمة قالها الأمير أبو دُلَفٍ العِجْلِيّ لأبي تمام بعد أن أجازه على مِدحة فيه بخمسين ألف درهم: ما مِثل هذا القول ما رثيتَ به محمدَ بنَ حُمَيْدٍ الطُّوسيّ. قال: وأيَّ ذلك أراد الأمير؟ قال: قولك:

وما مات حتى مات مضرِبُ سيفه — من الضرب، واعتلّت عليه القنا السمرُ
وقد كان فَوْتُ الموت سهلاً فردَّه — إليه الحِفاظُ المرّ والخلُقُ الوعْرُ
فأثبت في مستنقع الموت رِجله — وقال لها: من تحت أَخْمَصِكِ الحشرُ
غدا غُدوةً، والحمدُ نسْجُ ردائه — فلم ينصرف إلا وأكفانُه الأجْرُ
كأن بني نبهانَ يوم وفاتِه — نجومُ سماءٍ خرَّ من بينها البدرُ
يُعَزَّوْنَ عن ثاوٍ تُعزَّى به العُلا — ويبكي عليه الجودُ والبأْسُ والشِّعرُ

ودِدْتُ - والله - أنها لك فيَّ. فقال: بل أفدي الأميرَ بنفسي وأهلي، وأكونَ المقدَّمَ قبله. فقال له: لم يَمت من رُثي بمثل هذا الشعر.

والحق يقال: إن وجود أبي تَمام في طيات سجلات الأدب العربي مبعثُ فخر واعتزاز، ولولاه لضاعت نفائس لا تُعد ولا تُحصى.

ويذكر النقاد والباحثون القدامى، ومعهم المعاصرون المحدَثون، أن أبا تمام سيد من أسياد **مدرسة البديع التي ابتدعها مسلم بن الوليد، المعروف باسم «صريع الغواني»**.

مناسبة القصيدة:

كان محمد بن حُميد الطُّوسي يقاتل بابِكَ الخُرَّمِي في جبال البُدِّ بِخراسان، فكرَّ عليه رجال بابِك، فثبت هو ما أمكن الثبات، ثم سار يطلب الخلاص، فرأى جماعة وقتالاً، فقصدهم، فرأى الخرَّمية يقاتلون طائفة من أصحابه، فلما رآه الخرَّمية قصدوه، لِما رأوا عليه من حسن هيئة، فقاتلهم، فضربوا سيفه، ثم أكبّوا عليه فقتلوه.

روايات عن هذه القصيدة

روى الصولي عن عمرو بن قُطيفة قال: رأيت أبا تمام في النوم، فقلت له: لِمَ ابتدأت بقولك: «كذا فليجل الخطب وليفدح الأمر..» فقال لي: ترك الناس بيتاً قبل هذا؛ إنما قلت:

حـرامٌ لـعـيـنٍ أن تَـجِـفَّ لـهـا شُـفْـرُ   وأن تَـطـعَـمَ الـغَـمْـضَ ما أمْـتَـعَ الـدهـرُ

كذا فلْيجِلَّ الخطب..

وفي شرح الخطيب التبريزي نجد هذه القصيدة مبدوءة على الشكل التالي:

حـرامٌ لـعـيـنِـي أن يَـجِـفَّ لَـهـا قَـطْـرُ   وأن تَـطـعَـمَ الـغَـمْـضَ ما بَقِـي الـعـمـرُ

كذا فلْيَجِلَّ الخطب....

وقال الصولي في معنى البيت الثاني: «كذا فليجلَّ الخطبُ..»: عابوا عليه قوله: «كذا»، فقالوا: لا يكون: «كذا» إلا في تعظيم السرور، وما علمت أن شيئاً قيل في تعظيم الحزن مثله، وقد جرت البشارة في

كلام العرب بِما يسوء، قال الله تعالى: ﴿فَبَشِّرْهُم بِعَذَابٍ أَلِيمٍ ﴿٢١﴾﴾ [آل عمران: ٢١].

معاني النص:

أجل! إنها لمصيبة جلل، وخطْب يزلزل الراسيات، وحُقَّ لكل عين أن تسكب الدمع غزيراً، مدراراً.

لقد مات الطوسي، وبِموته ماتت آمال الناس، وحل اليأس في المخلوقات، وانشغل كل مسافر عن سفره؛ فمعظم المخلوقات كانوا يعقدون آمالهم عليه، فهو مال من قلَّ ماله، وهو ذخيرة كل من احتاج إلى ذخيرة. كان إذا أعطى ظن الآخذُ أن الفقر لا وجود له في هذه الدنيا، وظنَّ المحتاج بعد ملاقاته ألا عُسْر في هذه الأيام.

لنا الله بعد محمد الطوسي، وإنا نحتسبه عند الله، فقد توقف الجهاد بعده، وانكشفت الثغور، فما عاد من يحميها.

إذا بكى الباكون عليه، وفاضت دموعهم، فإنه في المقابل لَتضحكُ الشمائل والفضائل، والأخلاق الرفيعة عند ذِكره، وفَوْح طِيب عمله.

كان فقيدنا يقسم حياته نصفين: فنصفٌ مخصصةٌ للجهاد، ونصف آخر للبذل والخير والعطاء.

لقد علَته السيوف، وتناوشته الرماح، وقضى بين طعن وتمزيق، وهو وإن لم ينتصر في تلك المعركة، ففي قتله ومقاومته شيء أكبر من النصر وأسمى.

كان سهلاً عليه أن يفرّ في المعركة، وينجو بحياته، ولكنه آثر حفظ الأعراض والكرامة، وبقاء الرأس مرفوعاً. إن خلقه العربي الرفيع يرى الهرب عاراً، وأيَّ عار.

وحين أدرك أنه مقتول لا محالة، فغرز رِجله في الأرض، ثابتاً في المعركة، وناجى نفسه قائلاً: لِتَثْبَتي يانفسُ، فستموتين مِيتة بطولية، ولسوف يكون مثواك هذا التراب، ومِن هذه البقعة سوف تُبعثين وتحشرين.

إنها ميتة مشرفة، لقد انطلق يسابق الريح إلى الجهاد، وظل يقاتل، ويلاحق الأعداء، ولم يتوقف إلا وأكفانه نُسجت مع القدَر، وكان حقاً عليه أن يلبَسها.

لبسها مصبوغة بدمائه القانية، وما أمسى المساء حتى كانت الجنة تستقبله، وملابسه الحمراء بدلت ملابس خضراء، كما هي ملابس أهل الجنة.

وأما قومه بنو نبهان فقد أدركوا، وهم نجوم تسطع في هذه الدنيا، أن محمد بن حُميد كان بدرَهم الأسطع، ففقدوا بدرهم يوم خرَّ قتيلاً شهيداً.

ياأيها الغالي! أستودعك الله، وعليك سلام الله ورحمته وتحياته، لقد قصر بك العمر، وعهدنا بالحياة أن كل عبقري، وكريم، وعظيم، ومن كان مثلك لايعيش طويلاً.

البلاغة والجمال:

يُخيل إلينا أن هذا النص، بل معظمَ شعر أبِي تَمام، فيه من الألوان البلاغية المختلفة ما لا يَحويه نص لشاعر آخر، تستطيع أن تستخرج منه جميع ألوان علم المعاني، وكذلك تستخرج منه معظم الفنون البيانية، وأكثر فنون البديع، بل لعلنا واجدون ألوان البديع أغلب من غيرها، ولا عجب في ذلك، فأبو تمام سيد من سادات المدرسة البديعية، والتي قلنا: إن مسلم بن الوليد المشهور بصريع الغواني مبتدعها، وزعيمها الأول.

ونضرب على ذلك الأمثلة المؤيدة: **فالجمل الخبرية** كثيرة جداً، منها: «فليس لعين لم يَفض ماؤها..»، «تُوفيت الآمال»، «أصبح في شغْل عن السفَر السفْر»، «وما كان إلا مالَ من قلَّ ماله»، «وذخراً لمن أمسى. .»، «وما كان يدري مُجتدي جودَ كفه. »، «انثغَرَ الثغْرُ»، «ضحكت عنه الأحاديث»، «دهره شطران»، «ففي بأسه شطر»، «في جوده شطر»، «مات بين الضرب والطعن»، «تقوم مقام النصر»، «اعتلت عليه القنا» وهذه الجمل الفعلية تفيد الحدوث، والتجدد، والحركة، والنشاط، مع وجود زمن فيها.

لكن **الجمل الإنشائية** قليلة، منها الأمر كقوله: «فلْيجلَّ الخطب»، «ولْيفدح الأمر»، والدعاء: «ألا في سبيل الله من عُطلت له فجاج سبيل الله»، «عليك سلام الله».

وكثرت جمل القصر، وهي التي تفيد الحصر والتوكيد، وأغلبها كان

عن طرق النفي والاستثناء كقوله: «وما كان إلا مالَ من قلّ ماله»، «وما مات حتى مات مضرب سيفه»، «فلم ينصرف إلا وأكفانه الأجر»، «فما دجى لها الليل إلا وهي من سندس خضر».

ونلاحظ براعة الشاعر باستعماله الشرطين «إذا» و«إنْ». ويقول البلاغيون: إن الأداة «إذا» تفيد الشرط المقطوع بحدوثه، والمؤكد حصوله، ويضربون على ذلك مثلاً بقصة أبي بكر الصديق رضي الله عنه حين سمع قوله تعالى: ﴿إِذَا جَآءَ نَصۡرُ ٱللَّهِ وَٱلۡفَتۡحُ ۝١ وَرَأَيۡتَ ٱلنَّاسَ يَدۡخُلُونَ فِي دِينِ ٱللَّهِ أَفۡوَاجٗا ۝٢ فَسَبِّحۡ بِحَمۡدِ رَبِّكَ وَٱسۡتَغۡفِرۡهُۚ إِنَّهُۥ كَانَ تَوَّابَۢا ۝٣﴾ [النصر: ١-٣] بكى أبو بكر، فسئل عن سر بكائه، فقال: ألم تقرؤوا قوله تعالى: ﴿إِذَا جَآءَ نَصۡرُ ٱللَّهِ﴾ [النصر: ١-٣]. وإني لأظن أن محمداً سيموت. فقيل له: وما يدريك هذا؟ قال: إنّ «إذا» لا تكون إلا في شيء ثابت ومحقق، إنَّ نصر الله وفتحه قادمان، وسيدخل الناس جميعاً في الدين الإسلامي، وستنتصر كلمة الله، وتكون هي العليا، وحينئذ تنتهي رسالةُ محمد، وبانتهائها سيَلقى وجه ربه.

لقد قال أبو تمام: «وما كان يدري مجتدي جود كفه إذا ما استهلت. .» أبو تمام يزيد المدح مدحاً، وتعظيم محمد بن حُميد تعظيماً، وكان ذلك باستعماله الأداة «إذا» فهي تفيد التوكيد، والثقة، واليقين. إن كف المرثي كثيرة الجود، وكثيرة الاستهلال، وكثيرة الغيث والعطاء، وآية ذلك أن الشاعر استعمل «إذا» وقد خلقت لهذه الأمور.

وحين أراد الشك وعدم اليقين، أو عدم الجزم بالذي يقوله، أو يذكره، استعمل «إنْ» الشرطية، فقال: «فتى مات بين الضرب والطعن ميتة تقوم مقام النصر إنْ فاته النصر». فأبو تمام يشك أن يفوت النصر محمدَ بن حميد، فهو بطل صنديد، مظفر أبداً، وعلى طول المدى، ومن النادر، والقليل، والأمرِ المشكوك فيه، أن يفوته النصر، أو يتخلى عنه.

وما أروع الشاعر في هذا الاختيار، وهذه البراعة في اختيار جواهره، فهو يرصف كل كلمة في مكانها، ولا تقوم كلمة غيرها مقامها.

إذا انتقلنا إلى **علم البيان** وجدنا النص مفعماً **بالاستعارة المكنية** التي تفيد التشخيص والتجسيد، وشيئاً من الكناية، وهي إلى الرمز والإيحاء أقرب. ونضرب على ذلك الأمثلة.

فمن استعارات النص قرأنا قوله: «توفيت الآمال»، «مات مضرب سيفه»، «اعتلت عليه القنا»، «فرده إليه الحفاظ المر»، «من تحت أخمصك الحشر»، «تردى ثياب الموت».

ومن أمثلة الكناية: «الحمد نسج ردائه» وهي كناية عن نسبة، «أكفانه الأجر» وهي كناية عن صفة، وتعني: أن الله أثابه على استشهاده بالأجر العظيم. «تردى ثياب الموت» وهي كناية عن نسبة، وتعني أنه مات. «وهي من سندس خضر» وهي كناية عن صفة التحلي بثياب أهل الجنة.

أما **البديع** فحدث عنه ولا حرج.

كان الجناس عند أبي تمام بالغاً من الاهتمام الشيء الكثير. ففي هذه الأبيات وحدها رأيناه قال مجنساً: «مجتدي جود كفه»، «عن السفَر السفْر»، «انثغَر الثغْر»، «مات مضرِب سيفه من الضرْب»، «غدا غُدوة»، «مات مِيتة».

لكن الطباق والمقابلة والتضاد أكثر عدداً، ويكاد كل بيت يحتوي على شيء منها. من ذلك قوله: «كان مالَ من قلَّ مالُه»، «وذُخراً لمن أمسى وليس له ذُخر»، «جود كفه. خلق العسر»، «فاضت عيون قبيلة. ضحكت عنه الأحاديث»، «في بأسه شطر. . في جوده شطر»، «تقوم مقام النصر إن فاته النصر»، «تردى ثياب الموت حمراً. فما دجى الليل إلا وهي من سندس خضر».

وإذا أحببت أن ترى مثلاً أعلى بين الفنون البديعية، والتي ينتسب أبوتمام إلى مدرستها، فهو في **مراعاة النظير**. ويعرفه البلاغيون بقولهم: «أن يجمع الناظم أو الناثر أمراً وما يناسبه، مع إلغاء ذكر التضاد، لتخرج المطابقة.

اقرأ هذه الأبيات، وانظر الرجل الشاعر العبقري، وهو يتكلم عن بطل، وحبيب، وجواد، وقتيل في معركة. لسوف تقع عينك على كل ما يناسب الموت، والبطولة، والمرثي العظيم، من كلمات وصور وعبارات. . من ذلك مثلاً: فليجل الخطب، ليفدح الأمر، ليس لعين لم يفض ماؤها عذر، توفيت الآمال، بعد فقد محمد، أصبح في شغل عن

السفر السفر، ما كان إلا مال من قل ماله. وذخراً لمن أمسى، مجتدي جود كفه، خلق العسر، في سبيل الله من عطلت له فجاج سبيل الله، ضحكت عنه الأحاديث والذكر.

ولا شك أن رصف المعنى الملائم مع المعنى الملائم، والعبارة مع أختها، والجوهرة الكريمة إلى جانب الجوهرة الكريمة ببراعة، وذوق، ومهارة، يجعل العِقْدَ لا أروعَ منه، ولا أغلى، ولا أحلى. وكذلك كان الجوهري أبو تمام.

وأخيراً، فإن كثيراً من هذه الأبيات تشف عن **إرصاد**، يفرح القلب، ويستهوي الفؤاد، فما أن يبتدئ الشاعر بصدر بيت إلا ويتمثل في خاطرك عجز له، فإذا ما أتم الشاعر بيته وجدت أن ما دار في خاطرك هو نفس الذي توقعته.

والشاعر الماهر هو الذي يوحي إليك من مطلع البيت بخاتمته، ونهايته. من ذلك مثلاً: فليس لعين لم يفض ماؤها. ستقول في خيالك: «عذر». وهي الكلمة التي جاء بها الشاعر. وتسمعه ينشد: «وذخراً لمن أمسى وليس له. وتكمل أنت البيت فتقول: ذخر. وتسمعه ينشد: «ففي بأسه شطر، وفي جوده. فتسبقه أنت إلى القول: شطر. ومثله قول الشاعر: تقوم مقام النصر إن فاته. وتقول أنت: النصر. وتسمعه يقول: هو الكفر يوم الروع أو دونه. فتكمل أنت وتقول: «الكفر».

وهكذا في معظم الأبيات. وهي لعمري صفة للشاعر المبدع الذي يجعلك تترصد الخاتمة قبل أن يختمها هو بكلامه.

الخلاصة: أبو تمام شاعر في الطبقة الأولى بين الشعراء العباسيين، كان يختار الكلمة المناسبةَ فيضعها في مكانها المناسب، كالجوهري يعرف كيف يختار الجوهرة المناسبة للعقد المناسب.

وصف الربيع

صفي الدين الحلي

خَلَعَ الربيعُ على غصونِ البَانِ حُلَلاً فَواضِلُها على الكُثْبانِ
ونَمَتْ فُروعُ الدَّوْحِ حتى صافَحَتْ كَفَلَ الكَثِيبِ ذَوائِبُ الأغصانِ
وتَنَوَّعَتْ هامُ الغصونِ، وضَرَّجَتْ خَدَّ الرياضِ شَقائقُ النُّعْمانِ
وتَنَوَّعَتْ بُسْطُ الرِّياضِ، فزَهْرُها مُتَبايِنُ الأشكالِ والألْوانِ
مِن أبْيَضٍ يَقَقٍ، وأصفَرَ فاقِعٍ وَأزْرقٍ صافٍ، وأحْمَرَ قَانِ
والظِّلُّ يَسْرِقُ فِي الخَمائِلِ خَطْوَهُ والغُصْنُ يَخطِرُ خِطْرةَ النَّشْوانِ
وكأنَّما الأغصانُ سُوقُ رواقِصٍ قدْ قُيِّدَتْ بِسلاسلِ الرَّيْحانِ
والشمسُ تنظُرُ من خِلالِ فُروعِها نَحْوَ الحدائقِ نِظْرةَ الغَيْرانِ
فاصْرِفْ هُمومَكَ بالربيعِ وفَضْلِهِ إنَّ الربيعَ هُوَ الشَّبابُ الثاني

صفي الدين الحِلّي:

ولد صفي الدين - عبد العزيز بن سرايا الطائي - سنة ٦٧٧هـ في حِلة بابل - أو الحِلة الفيحاء - وهي حِلة قريبة من الموصل. وينتسب إلى قبيلة سنبس، إحدى قبائل طيّئ، وسادات أسرها. وألجأته الظروف القاسية إلى النزوح عن بلده، والاتصال بغير قومه من أمراء وسلاطين،

ولا سيما ملوك ماردين، وحماة، والناصر بن قلاوون سلطان مصر. توفي ببغداد سنة ٧٥٠هـ.

مؤلفات صفي الدين:

لصفي الدين مؤلفات عدة: منها:

«ديوانه» وفيه أكثر من عشرة آلاف بيت من الشعر، وقد قسمه إلى اثني عشر باباً، وألحق به ديوان «درر النحور فى مدح الملك المنصور» الأرتقي، و«صفوة الشعراء وخلاصة البلغاء»، وهو مختارات شعرية، و«الأغلاطى» وهو معجم للأغلاط اللغوية، و«العاطل الحالي والمرخص الغالى» وهو في الزجل والمواليا وكان كان والقوما، و«الكافية البديعية فى المدائح النبوية» وهي قصيدة عدد أبياتها مائة وخمس وأربعون بيتاً، ضمنها مائة وواحداً وخمسين لوناً بديعياً، وشرحها بكتاب «النتائج الإلهية» وهو كتاب شرح فيه بديعيته، و«الدر النفيس فى أجناس التجنيس».

ولصفي الدين عدة رسائل، منها: «الرسالة المهملة» كتبها للناصر محمد ابن قلاوون، وجميع حروفها مهملة، أي غير منقوطة، و«الرسالة التوأمية» وهي على نمط مقامات الحريري. ومن عباراتها: قَبَّلَ قَبْلَ يَراكَ ثَراكَ عَبْدٌ عِنْدَ رَخَاكَ رَجَاكَ، أَبِيٌّ أَبَى سُؤالَ سِواكَ. » و«رسالة الدار عن محاورات الفار».

الفن والجمال:

هذا الشعر في رأي كثير من النقاد سما عن الانحطاط، ودبت فيه روح الصحة وآلاء الحياة، ويعللون ذلك بأمور، منها: أنه لم يكثر من البديع الذي يعدونه سمة من سمات الضعف عند معظم الشعراء، ومنها: أنه جسد الطبيعة، وعاملها معاملة الكائن البشري، فالربيع رجل، عنده صنوف من الحلل والملابس، وجاءته غصون البان زائرةً، مستعطيةً، فخلع عليها حللاً واسعة فضفاضة. وما البان في عرف الشعراء إلا نموذج للشجر الذي يصلح للتغني به لما ينشره من شذا وعطور، ويستحق في رأي الشاعر أن يخلع عليه أجمل الحلل وأحلاها.

ونظر الحلي إلى الشجر، فرآها كثيفة متعانقة، ملتفة على بعضها، وحدق النظر فيها، فإذا هي في فصل الربيع تنمو وتورق، وتمتد فروعها وأغصانها، وتصل إلى الكثبان، فتصافح كفلها. ويلوح لنا أن الحلي أعوزه التشبيه والتمثيل، فتخيل الكثبان خيلاً، ولها كفل، فقال: إن الغصون الممتدة راحت تصافح كفل هذه الروابي.

ورأى رؤوس الأغصان متنوعة الألوان والأشكال، والأرض فيها شقائق النعمان منثورة في كل مكان، كأنها مضرجة بالدماء، وما هي في الحقيقة إلا من شقائق النعمان التي تأخذ بالألباب.

وعاد الشاعر من جديد إلى البساط السندسي الربيعي، ورأى الزهر

متباين الألوان والأنواع، هذا أبيض ناصع، وهذا أصفر فاقع، وهذا أزرق صاف، وهذا أحمر قان، لونه لون الدم والنجيع.

ولاحظ الظل يسترق خطاه من شجرة لشجرة، ومن دوحة لأخرى، يظهر تارة ويختفي أخرى، وهنا يلجأ الحلي إلى التشبيه البسيط فيشبه الأغصان وهي تتمايل بالمخمور الذي يترنح يمنة ويسرة، وأماماً وخلفاً، وفد كشفت عن سوقها كما تكشف الراقصات جزءاً لتزيد الناظرين تطلعاً ورغبة بمزيد، وإغراؤها يشتد أكثر حين تحجب بعض هذه الساق بحجاب رقيق، يشف ويصف، ولكنه يزيد في مظهر المبهجة حبوراً، وتريد أن تزيد في حركتها، لكنها مقيدة بسلاسل الريحان، تسر العين وتملأ الأنف شذا.

وينتقل الحلي إلى شمس الربيع، وهي تتخلل الأغصان، فيظهر منها شعاع، ويغيب شعاع، وتحدق بهذه الطبيعة الخلابة، فتمتلئ غيرة وحسداً، فهي تراها أجمل منها، رغم أن الناس جميعاً يفرحون بشعاعها يوم تطل عليهم في موسم الربيع لدفئها ولطفها.

وينهي الحلي وصفه لهذا الربيع الفاتن بحكمة ونصيحة: إن على المرء أن ينسى همومه ومتاعبه في فصل الربيع، ويعيش فيه العيش الهنيء الرغيد، فهو شباب متجدد، جاء من عالم الطبيعة، وما أشبهه بالشباب الحقيقي للإنسان.

أرأيت كيف **هجر الحلي البديع من جناس وطباق، وزخرفة وقشور، وجسد الطبيعة، ونفخ فيها الروح**، فهي مرة بشر له من صفات الكرم والنبل، يخلع الحلل على الغصون، والغصون تتقبل الهدية، وتلبس حلل الربيع، وفروع الدوح تجامل وتفعل كما يفعل الصديق مع الصديق حين يلتقيان فيتصافحان، أو يتعانقان، والظل سارق متخفٍ، يطل برأسه حيناً، ويتوارى عن العين أحياناً، والشمس فتاة لها من الحسن ما لها، لكنها تغار كما تغار الفتيات حين يرين من هي أحلى منهن وأجمل.

لقد استخدم الاستعارة المكنية في أوسع مدى، ونفخ في الطبيعة روحاً جعلنا نحب الربيع، ونعجب بجماله، وبالحياة التي أشاعها في أرجائه.

وإذا دققنا في **الجمل** وجدناها بين فعلية واسمية، فالفعلية كقوله: خلع الربيع، نَمت فروع الروض، صافحت كفل الكثيب، تنوعت هام الغصون؛ أما الاسمية فهي: فواضلها على الكثبان، زهرها متباين الأشكال، الظل يسرق، الغصن يخطر، الشمس تنظر، إن الربيع هو الشباب.

ويلفت نظرنا **تساوي الجمل الفعلية والاسمية**، وهذه الجمل بنوعيها من الضرب الابتدائي الذي لم يؤكد بأي مؤكد، فكأن الأمور كلها واضحة، لا لبس فيها، ولا إنكار، ولا جحود، وجمال الطبيعة وقت الربيع لا يختلف فيها اثنان، ولا ينتطح فيها عنزان - كما في الحديث - اللهم إلا تأكيده على أن الربيع هو الشباب الثاني، إذ أكد جملته

بتوكيدين: إنَّ، والضمير «هو» العائد على الربيع، وبهذا التعبير انتقلت العبارة من الضرب الابتدائي إلى الإنكاري.

بقي أن نقول كلمة منصفة عن هذا الوصف، خلاصتها: أن صفي الدين كان كالمصور الفوتوغرافي، حمل آلة التصوير بين يديه، وراح يلتقط بها أحلى ما تقع عليه عيناه، فيصورها ويخلدها، ولكنها تبقى جامدة، لا روح فيها، ولا حياة.

صحيح أن الحلي جسد بعض مظاهر الطبيعة، وحرك بعض الجمادات، لكنه لم يتفاعل معها من قريب أو بعيد، ولذلك بقي هو في عالم وهي في عالم آخر.

ولو قارناها بوصف ربيع البحتري لرأينا الفرق شاسعاً، والبون بعيداً، فالبحتري صور الربيع وعاشه، وتمثله حياة وشعوراً، واستطاع أن يتكلم بلسانه، وينقل تلك المشاعر إلى قارئه حية، جميلة، فياضة بالحياة.
ومن قوله:

أتاك الربيع الطلْقُ يختال ضاحكاً	من الحُسْن حتى كاد أن يتكلّما
وقد نبَّهَ النَّيْروزُ في غَسَقِ الدُّجى	أوائلَ وَرد، كُنَّ بالأمسِ نُوَّما
يفتِّقُها بَرْدُ الندى، فكأنه	يَبُثُّ حديثاً، كان قَبْلُ مُكَتَّما
أَحَلَّ، فأبدى للعيون بَشاشةً	وكان قذًى للعين إذْ كان مُحْرِما

أبو تمام يمدح

عبدالله بن طاهر

وركـبٍ كـأطـرافِ الأسـنَّـةِ عَـرّسـوا	علـى مِثـلهـا والليـلُ تسطـو غَـياهِبُـهْ
لأمـرٍ عـلـيـهـم أنْ تـتـمَّ صـدوره	ولـيـس عـلـيـهـم أن تـتـمَّ عـواقـبُـهْ
إلـى مـلـكٍ لـم يُـلـقِ كـلـكـلَ بـأسـه	عـلـى مـلـك إلا ولـلـذلِّ جـانـبُـهْ
إلـى سـالـب الـجـبـارِ بَـيْـضـةَ مُـلْـكِـه	وآمـلُـهُ غـادٍ عـلـيـه فـسـالـبُـهْ
سَـمَـا لِـلـعُـلا مـن جـانـبيْـهـا كـلـيـهـمـا	سُـمُـوَّ عُـبـابِ الـمـاء جاشـتْ غـواربُـهْ
فـنـوَّلَ حـتـى لـم يـجـدْ مَـن يُـنِـيـلُـه	وحـارب حـتـى لـم يَـجِـدْ مَـن يـحـاربُـهْ

أبو تمام واحد من فحول شعراء العربية في العصر العباسي، له ديوان ضخم، طرق فيه مختلف الأغراض الشعرية: من مديح، وهجاء، وفخر، وغزل، ورثاء، وحكمة، ووصف، وسواها.

معاني المفردات:

١ - عرّسوا: يقال: عرّس المسافرون وأعرسوا: إذا نزلوا آخر الليل للراحة. تسطو: تغلب وتقهر. غياهبه: مفردها غيهب، وفعلها: غهب، وهي الظلمة الشديدة من الليل.

٢ - صدوره: مفردها: صدر، وهو مقدم كل شيء.

٣ - الكلكل: الصدر.

٤ - البَيْضة: الأصل. وبيضة الملك: أصله ومجده.

٥ - العباب: (للماء) كثرة الماء والسيل. جاشت: تدفقت وهاجت.

غواربه: أعالي موجه.

معاني الأبيات:

تخيل أبو تمام ركباً أزمع السفر إلى أمير خراسان، عبد الله بن طاهر، المشهور بالسخاء والشجاعة والخلق العظيم. وراح الشاعر يرسم هذا الركب ويمثله لنا تمثيلاً نكاد نراه ونحسه.

شبه الركب المنطلق بكل عزيمة واندفاع بالأسنة، في مضائها، وسرعتها، وخفتها، ونحولها، وسرعة اندفاعها. يُغِذّون المسير، ويَصِلون الليل بالنهار، فإذا ما أضناهم التعب، وأرهقهم الرحيل، وأخذ بهم السهر كل مأخذ، وأغرقهم الليل في دياجيره، وغلبهم النعاس، غفَوا على ظهور إبلهم المنهكة والنحيلة مثلهم، أو حطّوا على أرض قميئة، مفروشة بالقتاد، كأنها مزروعة برؤوس رماح أو أطراف أسنة.

هذا الركب الطائر إلى خراسان ما كان يهدف إلا إلى هدف واحد، هو الوصول إلى رحاب الأمير عبد الله بن طاهر، والنزول بساحته. أما

ما وراء هذا الوصول، وما سيلقى في تلك الرحاب فلم يكن يشغل باله، ولا يقض مضاجعه، بل لم يناقشه في خواطره.

ولَعَمْري! إن أبا تمام بلغ القمة الفنية في هذين البيتين. فلقد صور الركب من جانبين اثنين في آن واحد. صوّره ظاهرياً في البيت الأول، ثم صور منه الأعماق النفسية في البيت الثاني؛ فالنوال، وحسن الضيافة والاستقبال، وبلوغ المنى، أمور بديهية وطبيعية ومشهورة عن الأمير لدى القاصي والداني.

ولِمَ يشغل باله وابن طاهر ملك، فارس، شجاع، ما نزل معركة إلا انتصر فيها، ورفع على جبينه إكليل غار، وألبس عدوه ثوب العار والشنار؟

ويضيف الشاعر إلى الممدوح في البيت الرابع صفتين متناقضتين في الظاهر، فهو سالب عدوه أغلى ممتلكاته وأعزها، وهو في الوقت ذاته معط سائله جميع ما عنده.

وهذا الأمير له من السجايا أروعُها. فهو ذو خلق عظيم، وهو ذو شجاعة منقطعة النظير. لقد جمع الحسنيين، أو المجد من أطرافه، الخُلُق والشجاعة؛ وما أشبهه بالموج الهادر. يحمل الخير إلى البقاع التي يمر بها، وهو قادر - في الوقت ذاته - على أن يدمرها، ويلحق بها شر الأذى.

ابن طاهر يعطي، ويعطي، ولا يمل من العطاء، لقد بلغ عطاؤه الناس جميعاً، فأغناهم، حتى لم يبق في زمانه أحد يحتاج إلى عطاء، وهو من جانب آخر محارب على طول المدى وتوالي الأيام، فلقد حارب وحارب. وفر أمامه كل خصم، حتى لم يبق في هذا العالم من يقف رافعاً في وجهه سلاحاً، أو مظهراً عِداء.

البلاغة والجمال:

يكاد أبو تمام يكون أعظم مصور في العصر العباسي. فهو في معظم قصائده يرسم لوحات فنية، تبقى خالدة على مر العصور، وكر الدهور. .وقد وضعه النقاد القدماء على رأس مدرسة البديع التي ارتفعت راياتها في العصر العباسي.

لقد استخدم أبو تمام في لوحته هذه الألوان والخطوط والحركة، ولم يترك في اللوحة جانباً إلا ملأه بالأصباغ والرسوم والجمال. وكانت وسيلته في الرسم اللغة من جانب، والعناصر البلاغية من جانب آخر.

أما جانب اللغة: فالمشهور عن أبي تمام أنه يستخدم الكلمات بشكل يختلف اختلافاً كبيراً عما يفعله سواه. فلقد شُهِر بين الناس بأنه ذو لغة كثيراً ما يستعصي فهمها على الناس. حتى لقد سئل مرة: لِمَ تقول ما لا يُفهَم يا أبا تمام؟ فأجاب على الفور بسؤال آخر: وأنت لِمَ لا تفهم ما يُقال؟

لغة أبي تمام متفردة وخاصة، وكثيراً ما يغرق في الخيال، ويغوص في الأعماق، ثم يخرج آخر المطاف بصورة غريبة، أو تشبيه بعيد، أو

إضافة لم يعتد الناس عليها. ولا نغالي إذا وصفنا لغته بالأرستقراطية التي تأبى أن تكون بمستوى ما عليه لغة الناس، أو سواه من الشعراء.

على أن هذا يجب ألا يقودنا إلى الحكم بأن لغته معقدة، أو حوشية، أو نافرة. ولكن ثقافتنا الضحلة، وقراءاتنا السهلة، واطلاعاتنا المحدودة على لآلئ لغتنا ويواقيتها، هي السبب في حكمنا على لغة أبي تمام وصوره المتفردة.

وأما عناصر البلاغة فحدث عنها ولا حرج. هذه المقارنات الغريبة، والتشبيهات الرفيعة، من مثل: (ورَكْبٍ كأطرافِ الأسِنّة) و(عَرّسوا على مثلها) و(سما للعلا سُموَّ عُباب الماء) عسيرة على فهم العادي من الناس، ولا يقدر على الإتيان بمثلها إلا من كان بمستوى أبي تمام.

ولا أبعد عن الحقيقة إذا ذكرت أن القدماء من العلماء وقفوا حيارى أمام بيته: (وركبٍ كأطراف الأسنة..) وراحوا يتأولون مراده من هذا التشبيه الغريب، فهذا يجعل الصلة أو وجه الشبه الجامع بين الطرفين: المضاء والقطع، وذاك يرى الجامع بينهما: النحول والهزال.

كذلك حاروا في معنى قوله: (عَرَّسوا على مثلها..) أتراه يريد أنهم هجعوا على إبل أنضاء، أضناها السفر والسهر، أو يريد أنهم نزلوا على أرض فيها أشواك كرؤوس الرماح، وناموا فوقها دون أن يحسوا بالوخز والألم من فرط تعبهم في سفرهم المضني؟

لقد رمى أبو تمام التشبيهين دون أن يعبأ بقول القائلين، أو تأويل

المتأولين . . إن عليه أن يقول، أو يرسم، وعلى الآخرين أن يفهموا ما أراد .

وأبو تمام مولع بفن الاستعارة على مختلف أنواعها وضروبها . . فهو يشخِّص الجمادات، ويبث فيها الروح لتتحرك، وتحس، وتشعر، وتتصرف، كما تتصرف الكائنات الحية . . ويجسِّد المعنويات، حتى ليمكن أن يلمسها الإنسان، ويمسك بها .

فالليل - وهو زمن - فيه روح وقوة وسيطرة . . وغياهبه تسطو وتسيطر . شأنها شأن الحكام والملوك وقادة الجيوش .

والبأس - وهو فكرة - أصبح له كلكل وكيان وثقل . فعبد الله بن طاهر يمسك بكلكل البأس، ويرفعه بين يديه، ويقذفه كالصاروخ على عدوه، فإذا هو هشيم، ذليل، محطَّم، مستسلم .

أرأيت كيف جسَّد المعنوي، وشخَّص الجماد؟ ذلك ما دعاه المتأخرون بالاستعارة التصريحية أوالمكنية .

وكذلك قامت شهرة أبي تمام على عناصر أخرى، كان من أهمها **تفننه في استخدام ألوان البديع : من طباق، ومقابلة، وجناس، وتفريع، وتقسيم، ورد عجز على صدر، ومبالغة، وسوى ذلك من فنون .**

قد يقول قائل : إن استخدام الشعراء المتأخرين في عصري المماليك والعثمانيين لألوان البديع أضرَّ بهم، وهبط بشعرهم إلى مستوى خفيض أو حضيض، فلماذا لم يحكم بالحكم ذاته على شعر أبي تمام، وهو من المكثرين من حقن شعره بألوان البديع؟

وفي الجواب عن هذا التساؤل نقول: أمامنا امرأتان. الأولى في عز الشباب، ورونق الصبا، تسيل دماء العافية في جميع أطرافها. والثانية: بلغت من الكبر عتياً، اشتعل رأسها شيباً، وسقطت بعض أسنانها، وبدا عليها انحناء الظهر، وتقوَّس العمودُ الفقري، وكثرت التجعدات على الجبهة والخدين وظاهر الكفين.

الأولى: وضعت على شعرها وردة، وفي أذنها قرطاً بسيطاً، وعلى خديها قليلاً من حمرة، وعلى شفتيها آثاراً من صبغة وردية، ولبست ثوباً أنيقاً بسيطاً لطيفاً، وخرجت إلى الناس بهذا المظهر المصنوع.

وفعلت الثانية فِعلةَ الأولى، بل زادت في المساحيق على وجهها، والدبابيس على شعرها، واختارت لأذنيها أطول الأقراط وأغلاها، ولبست ثوباً لا أغلى منه ولا أجمل. .وخرجت إلى الناس بهذا المظهر المتصنع، وراحت تتمايل، وتخطر يمنة ويسرة.

أفلا يصفّر الناس للثانية، ويصلون على النبي ﷺ، ويكبرون الله للأولى؟ إن ذلك هو الفرق بين دماء الشباب ودماء الشيخوخة. أو هو الفرق بين بديع الفحول وبديع المنهَكين المتعَبين.

الجميل في هذه الأبيات، بل في شعر أبي تمام بوجه عام، تلك المقابلات الرائعة، أو ذلك الطرح للفكرة وعكسها، لكأنه في حركة دائبة دائمة أو في ديالكتيك *DIALECTIQUE* مستمر، فهو مصور بارع. يضع أمام عينيك الصورة السالبة *NEGATIVE* ثم يضع أمامك الصورة الموجبة *POSITIVE*، فإذا أنت أمام لوحتين متباينتين.

إنك لتجد في هذه الأبيات المعدودة عدداً من اللوحات. . في كل منها ازدواجية، أو ثنائية، أو مقابلة بديعية.

فالركب في البيت الثاني مشغول بهدف واحد، هو الوصول إلى حمى الأمير - الأمل المنشود - ولا يعنيه أبداً، أوْ لا يشغله ماذا سيكون بعد لقاء ذلك الإنسان. (لأمرٍ عليهم أن تَتمَّ صدورُه) قابلها قوله: (وليس عليهم أن تتمَّ عواقبُه).

والممدوح ملِك. والخصم كذلك ملِك. لكن الأول ملِك جبار. هرقل، شمشون، يكوِّر البأس، بكل ما في البأس من صور وخيال، ويقذفه كالصاروخ على خصمه. .على ذلك الملك الذي انطرح أرضاً بتلك القذيفة، فإذا هو هيِّن، ذليل، خاضع، مستسلم.

أرأيت إلى مهارة الشاعر في هذه المقابلة، ولعلك تضيف إلى اللوحة كثيراً من خيالك، فتتوج الأول بأكاليل الغار، وترمي على الثاني لباس العار والشنار.

واللوحة الثالثة: فيها سالب ومسلوب. .آخذٌ ومعطٍ، سافكٌ ومسفوك. .أمير أبي تمام، أو (ملكه) يسلب الجبابرة أعزَّ ما يملكون، ويسلبه قصاده وزواره أغلى ما يملك في الحياة. هو في الجانب الأول عنيف، جبار، قوي، هدار. وهو في الجانب الآخر لين، هين، لا يقوى حتى على كلمة (لا).

واللوحة الرابعة تنطق بنفسها في البيت السادس الأخير. . (فنوَّلَ حتى لم يجد من يُنيله. . وحارب حتى لم يجد من يحاربه).

ذلك هو الديالكتيك الذي تحدث عنه البلاغيون، وسمَّوْه مرة بالطباق، ومرة بالمقابلة. وهو في الحقيقة أساس الكون، وأحد عناصره المتضادة الكبرى.

أبو تمام استغل مقابلات الحياة أحسن استغلال، وأبرزها في لوحة ظهر من تضاد ألوانها جمال انسجامها.

ولا ننسى أن فن المديح قائم على **المبالغة**، بل يمكننا أن نقول: إن الجمال في الأدب يقوم على وجود هذه الزينات فيه. لقد قبلنا أن تُظهِر الصبية الحسناء بعضَ جمالها، وتبرزه في كحل عينيها، وتصفيف شعرها، وتوريد خدها، ولكنا لم نقبل ما فعلته العجوز المتصابية، وما سكبته على جسدها من أصباغ وعطور ومساحيق وزينات. وكذلك هذا اللون من الفن الجمالي الذي دعوناه بالمبالغة. إنه يبقى في حدود المعقول والمقبول ما دام في الجسد شباب وعافية، وأما إذا زاد عن حد المعقول فهو المرفوض والمردود. سواء أقامت به صبية أو عجوز دردبيس. . وذلك هو الفرق بين مبالغة أبي تمام ومبالغة غيره من شعراء العصور المتأخرة.

وبعد، فهل يرضى ممدوح، كريم، شجاع، مقصود من شتى البلاد أن يقول له الشاعر: أعطني، فأنت الغني، الكريم، الشجاع. . ثم يصمت، ويمد يده؟؟

أبو تمام لم يستجْدِ ممدوحه، ولم يمد له يده، ولا قال له: أعطني، فأنا محتاج، وأنت غني وكريم، إنما وصفه بالأمل المنشود الذي تخب إليه الركبان من كل فج عميق، وصوره عملاقاً يهزم الجبابرة ولا يبالي، ويسفح دم العدو ولا يرحم، كما يسفح تلال المال ولا يحسب حساب غد. .وصوره مثلاً أعلى لا يرضى إلا بالقمم. .هو يعطي حتى لا يبقى في الدنيا من يطلب عطاء، ويحارب حتى لا يبقى في الوجود من يشير إليه بأصبع عداء.

والملاحظ في هذه الأبيات أن أبا تمام **شحنها بالجمل الفعلية بينما كانت الجمل الاسمية قليلة معدودة.**

ويخيل إلينا أن الموقف التصويري كان يقتضي هذا الاختيار، لأنه مفعم بالحركة. فالركب يغذ السير إلى الممدوح، والليل يخيم بظلامه على الوجود، ونفوس القوم تتشهى الوصول، ولا تفكر في النوال، وملك يقذف بأسه على عدوه فيطرحه ذليلاً كسيراً، وهذا الملك المقصود يتحرك صعداً نحو المثل الأعلى على الدوام، فهو يعطي ويعطي حتى لا يجد من يأخذ منه عطاء، ويحارب ويحارب حتى لا يجد في الوجود مقاتلاً متحدياً.

تلك المعاني تحتاج في صياغتها إلى جمل فعلية، لأن هذا اللون من الجمل فيه الحركة، وفيه الحدوث، وفيه التجدد، وفيه الزمن.

أما المعاني التي تعبر عن ثبوت واستقرار فمحلها الجمل الاسمية.

ولقد اختار أبو تمام للممدوح صفة الكرم الثابتة الدائمة المستقرة، فقال: (وآملُه غادٍ عليه فسالبه) وهذا سر نجاح أبي تمام.

لقد وضع الكلمة المناسبة في المكان المناسب، ولعمري! فتلك هي البلاغة في جوهرها.

كذلك من الملفت للنظر في أسلوب أبي تمام بخاصة وأسلوب الشعراء الفحول بعامة قدرتهم على **تقديم ما حقه التأخير، وتأخير ما حقه التقديم**، لدواع فنية، يقف على رأسها الاهتمام بالمقدَّم، وإرادة الحصر، وتقوية المعنى.

من هذه الأمثلة قوله: (**لأمر عليهم أن تتم صدوره**)، وقوله: (**وليس عليهم أن تتم عواقبه**) وقوله: (**إلى ملك لم يلق..**) وقوله: (**للذل جانبه**) وقوله: (**إلى سالب الجبار**)

أما تعريف المفردات أو تنكيرها، فأبو تمام يعرف الاسم حين يكون التعريف أوجب، وينكرها حين يكون التنكير أبلغ.

برهان ذلك أنه نكَّر كلمة و(**ركب**) و(**لأمر**) و(**ملك**) وكان يريد بها أن ينطلق ذهن السامع المتلقي إلى حيث لا حدود ولا قيود بكلمة (**وركب**) فقد يفهم منها القلة، وقد يفهم منها الكثرة، أو التعظيم.. وكذلك القول في كلمة (**لأمر**).

أما المعارف فهي الغالبة.. فكأنه في استخدام اللام المعرفة للأسماء

أراد الجنس في (**الليل**) وفي (**الذل**) وفي (**العلا**) كما أراد التعظيم في هذه الإضافات (**غياهبه**) و(**كلكل بأسه**) و(**سالب الجبار**) **و(غواربه)**.

وأخيراً، فإن الشاعر كان مسهباً مطنباً، لم يوجز، ولم يرمز، إنما أطال القول، وفصله تفصيلاً. ونظر إلى صورة الممدوح الظاهرة للعيان، والمستسرة في القلوب والآمال، فقلبها على مختلف وجوهها.

أفبعد هذا التصوير، وهذا الإبداع في اختيار الكلمات والبحر العروضي، والقافية التي تملأ الفم، وتوحي بالأبهة والعظمة يتردد ابن طاهر. وهو الأمير الكريم، في إغراق الشاعر بالمال والهدايا وكل نفيس؟

رثـــاء بغـــــداد

شـمس الدين الكوفـي

مناسبة القصيدة:

ما إنْ حلَّ النصف الثانِي من القرن السابع الهجري - الثالثَ عشَرَ الميلادي - وكان الأصيلُ. كانت شمس الخلافة العباسية داميةً كذْراء، ترمق على الأفق الخصيب دولة مترامية الأطراف، قعد بِها العجز، فتقاسمتها أيدي الفرقة والضياع، وكانت فلول الغزو الصليبي ما تزال لها مراكزُ وأوكارٌ في عدة أماكنَ على ساحل الشام، تتحيَّن الفرصةَ لِتعيد الكرَّة، وكان الأتراك والفرس والمماليك يتحكمون بشؤون البلاد ورقاب العباد باسم الخليفة القابع في قصر من قصور بغداد.

في غمرة هذا الضعف هبَّ الإعصار الأسودُ من الشرق، يَحمل الهولَ والدمار، فقد أقبلت أرْجالُ الزحف المغولي تكتسح البلاد، وانتبه الناسُ، فإذا جحافل هولاكو تَقْرَع أبواب بغداد، وتُطبِق عليها كقِطع الليل المظلم سنة ٦٥٦هـ/ ١٢٥٨م، وتستبيحها أربعين يوماً، حتى إذا انصرمت تلك الأيام الرهيبة كانت المدينة قاعاً صفصفاً، تبكي معالم

الحضارة الدارسة، ودماءُ الخليفة القتيل، المستعصمُ بالله، مطلولةٌ، لا ثأْرَ لَها، ولا قَوَد.

وغابت شمس الخلافة العباسية من بغدادَ الهاجعةِ تحت ركام الحرائق، يلفُّها سوادُ الجهالة والظلام، وانطفأت شعلة النور والخير حين امتدت براثن الجريمة إلى كنوز العلم والأدب، فألقت بالكتب والأسفار في عُباب دجلة، فعاد المداد الأسود الذي سوَّدَ به أساطينُ العلم والأدب ملايينَ الصحائف، عاد لِيَصبغَ دجلة أياماً عدة، فتمتد مياه النهر الحزين على صدر البلاد رمزاً للحِداد، وأيّ حِداد!

أجَلْ! بغداد المجيدة، بغداد المنصور والرشيد والمأمون، اجتاحها هولاكو بعد أن أسْلَمَها أهلُها لسنين عِجاف، فأين الدمع، وأين الشعر يبكي الحضارة؟

هذا شاعر من الكوفة اسمه شمس الدين محمود الكوفي، عرف بغداد يوماً، وكان له فيها صحب وأصدقاء، ثم فارقهم على أمل العودة، ونَهَض بعد الفاجعة إليها، فرأى الديار خرائب وحرائق، تَنْعي مَن بناها؛ فقال فيها:

١ - إنْ لم تُقَرِّحْ أدمعي أجفاني	مِنْ بَعد بُعدِكُمُ، فما أجفانِي!
٢ - إنسانُ عَيني مُذْ تناءتْ دارُكم	ما رَاقَهُ نَظَرٌ إلى إنسانِ
٣ - يالَيتَني مِتُّ قبلَ فِراقِكم	ولِساعةِ التوديعِ لا أحْياني

٤ - ما لي ولِلأيامِ شَتَّتَ شَمْلُها	شَمْلي، وخَلاَّنِي بلا خِلاَّنِ؟
٥ - ما لِلمنازلِ أصبحتْ لا أهلُها	أهلي، ولا جيرانُها جيرانِي!
٦ - وحياتِكم ما حلَّها من بَعدِكم	غَيْرُ البِلى، والهدْمِ، والنيرانِ
٧ - ولقد قَصدتُ الدار بَعد رحيلِكم	ووَقَفْتُ فيها وِقفةَ الحَيْرانِ
٨ - وسألتُها، لكنْ بغير تكلُّمٍ	فتكلَّمَتْ، لكنْ بغير لسانِ
٩ - ناديتُها: يا دارُ ما فَعَل الأُلَى	كانوا همُ الأوْطارَ في الأوطانِ؟
١٠ - أين الذين عهِدتُهم، ولِعِزِّهِم	ذُلاً تَخِرُّ مَعاقِدُ التيجانِ؟
١١ - كانوا نُجومَ مَنِ اهتدى، فعليهِمُ	يبكي الهُدى وشعائرُ الإيمانِ
١٢ - قالت: غدَوْا لَمّا تبَدَّدَ شملُهم	وتبَدَّلُوا من عزِّهِمْ بِهَوانِ
١٣ - أفنَتهُمُ غِيَرُ الحوادث مثلَما	أفنَتْ قديماً صاحبَ الإيوانِ

مقدمة في البديع:

اشتهر مُسْلِم بن الوليد بين كثير من النقاد على أنه أول من استظهر مذهب البديع والتصنيع في شعره، وتَبِعه في ذلك أبو تمام، لكن ابن المعتز في كتابه «البديع» ردَّ هذه المقُولة، ونسب البديعَ إلى عصور سبقت العصر العباسي؛ فالجاهليون والإسلاميُّون والأمويون استخدموا البديع، وكانوا يأتون به في خفة ورشاقة، ولم يَقصِروا فنَّهم عليه، ويعيشوا له، أو يعيشوا به. أما مسلم بن الوليد فإنه اتخذه مذهباً له، وفرضه على شعره فرضاً، منحازاً إليه، واقفاً نفسه على التفكير فيه تفكيراً متصلاً، معتمداً على حسٍّ دقيق، وشعور رقيق، وعقل مثقف ثقافةً مُمتازة.

ومرت الأيام، ونضَب كثير من دواعي الشعر، فاستعاض عنه المتأخرون التصنُّعَ البديعي والتكلُّف المَقيت.

البلاغة والجمال:

يستهل شمس الدين قصيدته ببيت مُصَرَّع كما يفعل القدماء وفحول الشعراء في مَطالع قصائدهم؛ ثم يشترط على نفسه أنه إنْ لم تتقرَّح عيونه بكاءً على المدينة الزاهرة وأهلِها الكرام، فهو إذن القاسي قلباً، والناكر جميلاً.

جميل هذا المعنى، ولطيفة تلك العبارات في ظاهرها، ولكن لِنتساءلْ عن التعبير الفني الذي لجأ إليه الشاعر؛ إنه أخطأ في استخدامه أداة الشرط «إنْ» وكان حقه أن يجعل «إذا» مكانَها، فالشرط «إنْ» عند البلاغيين يفيد عدم الجزم، وعدم اليقين مما يكون بعده، أما «إذا» فتفيد الجزم بوقوع الشرط، والتحقق من حصوله؛ ويضرب العلماء مئات الشواهد على ما يقولون من القرآن الكريم، وكلام العرب الفصحاء. وكأنه يريد أن يقول: نادراً ما أتوقع أن تتقرح أجفانِي من بكائي على أصحابِي. أتراه سيذرف دمعات معدودات، ثم ينصرف إلى سبيله؟

وهناك في البيت نفسه **جناسان** قصدهما الشاعر قصداً دون ريب، لقد جانس بين «أجفانِي» الأولى و«أجفانِي» الثانية. فالأولى جَمعٌ لـ «جفن العين»، والثانية اسم تفضيل من الجفاء. والجناس الثانِي كان بين «بَعْد» و«بُعْدكم». فالأولى ظرف زمان، والثانية مصدر تعني: الابتعاد.

وفي البيت **استعارة مكنية**، حيث جعل الدمعَ صاحبَ قدرة على التقريح. وحين يكون للدموع هذه الإرادةُ والقوة فهي تشبه الأشخاص الذين يأمرون ويَنهون.

أما في البيت الثانِي فقد تعمد أن يُظهر ثقافته اللغوية، فيستعمل كلمة «إنسان عيني» وهو يريد بؤبؤها، وفي الوقت ذاته يجانس بين هذه الكلمة وبين كلمة «إنسان».

ولم ينس أن يضمن البيت استعارتين، فإنسان عينه في رأيه قادرة على أن تبتعد وتتناءَى، و«إنسان العين» صاحب مزاج، يمكن أن يروقه هذا المنظر، ويمكن ألا يروقه، وقد صرح بأن «إنسان عينه» ما راقه تنائي ديار من كان يحب.

وأتساءل: هل التعبير عن موت الأحبة، أو قتلهم على يد هولاكو، يعبر عنه بفعل يدل على المشاركة، فقال: مذ تناءت داركم؟ تقول في العربية: تقاتل الرجلان، أي اشترك الرجلان في التقاتل، هذا يضرب هذا، وهذا يضرب هذا، ومثله تقول: تشارك المسافران، وتفاهم الخصمان، وتعاون الفريقان. فهل الدار بحد ذاتها تتناءى لوحدها؟ أو لم يكن الأجدر به أن يقول: مذ نأت داركم بدلاً من «مذ تناءت داركم»؟

في البيت الثالث: طباق بين فعل «مِتُّ» وبين فعل «أحيانِي»، ومقابلة بين الشطر الأول والشطر الثاني.

في البيت الرابع تكرار لفظي في كلمة: «شملها» و« شملي»، وجناس بين «خَلاَّنِي» وهي فعل ماض، و«خِلاَّن» وهي اسم بمعنى: أصدقاء.

في البيت الخامس: قَسَم لا تجيزه الشريعة، فلقد أقسم الشاعر شمس الدين بحياة أصحابه، والقَسَم بغير الله لا يجوز. ويقول العلماء: لِلّهِ، سبحانه وتعالى، أن يُقسِم بما يشاء، فلقد أقسم في القرآن الكريم بذاته، فقال تعالى في سورة سَبأ: ﴿وَقَالَ ٱلَّذِينَ كَفَرُواْ لَا تَأۡتِينَا ٱلسَّاعَةُۖ قُلۡ بَلَىٰ وَرَبِّي لَتَأۡتِيَنَّكُمۡ﴾ [سبأ: ٣]، وقال تعالى في سورة النِّساء: ﴿فَلَا وَرَبِّكَ لَا يُؤۡمِنُونَ حَتَّىٰ يُحَكِّمُوكَ﴾ [النساء: ٦٥]. وأقسم تعالى بحياة نبيه الكريم، فقال في سورة الحِجْر: ﴿لَعَمۡرُكَ إِنَّهُمۡ لَفِي سَكۡرَتِهِمۡ يَعۡمَهُونَ ﴿٧٢﴾﴾ [الحجر: ٧٢]. وأقسم تعالى بمخلوقاته، فقال تعالى في سور الفَجْر: ﴿وَٱلۡفَجۡرِ ﴿١﴾ وَلَيَالٍ عَشۡرٖ ﴿٢﴾ وَٱلشَّفۡعِ وَٱلۡوَتۡرِ ﴿٣﴾﴾ [الفجر: ١-٣]. وقال تعالى في سورة التين: ﴿وَٱلتِّينِ وَٱلزَّيۡتُونِ ﴿١﴾ وَطُورِ سِينِينَ ﴿٢﴾ وَهَٰذَا ٱلۡبَلَدِ ٱلۡأَمِينِ ﴿٣﴾﴾ [التين: ١-٣]، وقال تعالى في سورة النَّجْم: ﴿وَٱلنَّجۡمِ إِذَا هَوَىٰ ﴿١﴾﴾ [النجم: ١]. وروى الإمام أحمد والتِّرْمِذِي عن ابن عمرَ، رضي الله عنهما، أن رسول الله ﷺ، قال: «مَنْ حَلَفَ بغيرِ اللهِ فقد كفَرَ» وفي رواية: «فقد أشرَكَ».

وفي البيت مَجاز في قوله: «ما حلَّها غيْرُ البلى و. »، فالبلى لا يَحِل، لأنه أمر معنوي، ولكن الذي يَحل ويرحل هو الإنسان، ونقول: إن في البيت استعارة مكنية مشخصة.

في البيت السابع: تكرار لفظي في كلمتي: «وقفتُ» و«وِقفة».

في البيت الثامن: طباق بين «سألتُها» وبين «فتكلَّمَتْ»، ومقابلتان: بين معانِي الشطر الأول، وكذلك بين معانِي الشطر الثاني؛ ذلك أن السؤال يكون بحروف وكلمات، لكنه هنا سأل بغير كلام، وفي الشطر الثاني ردت الديار جواباً لكن بغير لسان ولا حروف ولا كلمات.

في البيت التاسع: جناس بين «الأوطار» و«الأوطان».

في البيت العاشر: طباق بين «العز» و«الذل».

في البيت الحادي عشر: جناس بين «اهتدى» و«هديهم».

في البيت الثاني عشر: جناس ناقص بين «تبدد» و«تبدلوا» وطباق بين «عزهم» و«هوان».

في البيت الثالث عشر: مجاز عقلي، علاقته السببية في قوله: «أفنتهم غِيَرُ الحوادث» وقوله: أفنت قديماً صاحب الإيوان». فالحوادث لا تفني، ولكنها سبب في الإفناء، وكذلك القول في: أفنت صاحب الإيوان. ويُمكن أن تكون العلاقة زمانية في المثالين.

أرأيت كيف استحال الرثاء في هذا العصر مجرد لعب بالألفاظ، واصطياد لألوان البديع، وقليل من صور البيان؟ وهل تقارن هذه القصيدة برثاء أبي تمام لمحمد بن حميد الطوسي، وقد تمنى الأمير أبو دلف العجلي أن يكون هذا الرثاء فيه قبل أن يكون في محمد بن حميد الطوسي؟

ســـــينية البحتـري

أبو عبادة البحتري

مقدمة لا بد منها:

ساد العنصر الفارسي في مطلع العصر العباسي، واستولوا على معظم الأمور في الدولة، ولما ولي المعتصم الخلافة - وكانت أمه تركية - أهمل العنصر العربي والفارسي، واعتمد على الأتراك الذين اتخذهم حرساً له، وأسند إليهم مناصب الدولة، كما فعل أخوه المأمون مع الخراسانيين، فكان المعتصم أول خليفة استعان بالأتراك. وكان يرى أن دولته لا بد أن يقوم بحراستها جيش قوي، فاستكثر من الأتراك، واتخذ من حسن هندامهم، وجمال منظرهم وشجاعتهم، وتمسكهم بأهداب الإسلام سبباً للاعتماد عليهم، فولاهم حراسة قصره، وأسند إليهم أعلى المناصب، وقلدهم الولايات الكبيرة، وأدر عليهم الهبات والأرزاق، وآثرهم على الفرس والعرب في كل شيء.

وسار الخلفاء من بعده على سنته، فأخذوا يقطعون الأتراك الولايات الإسلامية على أن يؤدوا لدار الخلافة جزية معينة. وقد جرت العادة على

أن يستخلف هؤلاء الأتراك نواباً عنهم، يحكمون هذه البلاد باسمهم، ويبقون في بغداد إلى جانب الخليفة.

وتحدثنا كتب التاريخ عن مآسي الأتراك المروعة في الخلفاء، وفي أفراد الشعب حديثاً تقشعر منه الأبدان. يقول الطبري: «لقد رأى المتوكل أن يتخلص من الأتراك، ويعيد للدولة سيرتها الأولى، ولكن كان ابنه «المنتصر» يشايعهم، فعزم المتوكل على أن يفتك بالمنتصر، ويقتل «وصيفاً » و«بُغا» وغيرهما من قواد الأتراك ووجوههم،، وعزموا هم على سبقه والفتك به. فكان ذلك مفترق الطرق، فإن نجح المتوكل زالت دولة الأتراك وعادت غلبة الفرس، ورجعت الأمور على ما كانت عليه. ولكن شاءت المقادير أن ينجحوا هم. فتقدم «باغر» التركي - حارس المتوكل - ينفذ مؤامرة من القواد الأتراك على رأسهم «بغا»، ومعه عشرة غلمان من الأتراك، وهم ملثمون، والسيوف في أيديهم، وصعدوا على سرير الملك، وضرب «باغر» المتوكل بالسيف فقده إلى خاصرته، ثم ثناه على جانبه الأيسر ففعل مثل ذلك.

وأقبل الفتح بن خاقان - وهو رئيس وزراء المتوكل - يمانعهم، فبعجه واحد منهم بالسيف في بطنه، فأخرجه من متنه، فلفا في البساط الذي قتلا فيه، وطرحا ناحية، فلم يزالا على حالتهما في ليلتهما وعامة نهارهما، حتى استقرت الخلافة للمنتصر، وأمر بهما فدفنا.

كان البحتري موجوداً تلك الساعة في المجلس، ورأى بأم عينيه كيف

تم قتل الخليفة ورئيس وزرائه، ودارت الدنيا في عينيه، وحين خرج من القصر توجه إلى المدائن، وهي قريبة من بغداد، ودخل قصر كسرى، وكان قسم منه قد هدمه العرب بأيديهم، وعبثوا به، وفيه نظم هذه القصيدة الخالدة.

القصيدة السينية

صُنتُ نفسي عمّا يُدَنِّسُ نَفسي ... وتَرَفَّعتُ عن جَدا كلِّ جِبْسِ[1]

وتَماسكتُ حينَ زَعزعني الدَّهـ ... ـرُ التماساً لتَعْسِي ونُكْسِي

وكأنَّ الزمانَ أصبحَ مَحمو ... لاً هواهُ معَ الأخَسِّ الأخَسِّ

حضَرَتْ رحْلِيَ الهمومُ فوجَّهْـ ... ـتُ إلى أبيضِ المدائِن عَنْسي[2]

أتسلّى عن الحظوظِ وآسَـ ... ـى لمَحَلٍّ من آلِ ساسانَ دَرْسِ[3]

ذَكَّرَتْنيهُمُ الخطوبُ التّوالي ... ولقَدْ تُذْكِرُ الخطوبُ وتُنْسي

وهُم خافضون في ظِلِّ عرشٍ ... مُشْرِفٍ يَحْسِرُ العيونَ ويُخْسِي[4]

حِلَلٌ لم تكنْ كأطلالِ سُعدَى ... في ديارٍ من البسابسِ مُلْسِ[5]

---

(١) جدا: عطاء - الجبس: اللئيم.

(٢) الرحل: متاع البيت، أو سرج الدابة.

(٣) آسى: أحزن لما أصاب آل ساسان ملوك الفرس الذين غدر بهم الدهر، فأتخذهم أسوة - درس: ممحو، بال.

(٤) خافض: يعيش عيشة منعمة وفي ظل قصر عال - يحسر العيون ويخس: يردها كليلة عاجزة عن موالاة النظر.

(٥) حلل: جمع حلة يعني مدينة - البسابس: القفار - ملس: لا نبات فيها.

فَكأنَّ الجِرْمَازَ من عَدَم الأُنْـ سِ وإخلالِهِ بَنِيَّةُ رَمْسِ

لَوْ تراه علمتَ أن الليالي جعلتْ فيه مأتَماً بعد عُرسِ

وهْو يُنْبيكَ عن عجائبِ قومِ لا يُشابُ البيانُ فيهم بِلَبْسِ[1]

فإذا ما رأيتَ صورَة أنْطا كِيَّة ارتعْتَ بينَ رومٍ وفُرْسِ

والمَنايا مواثلٌ، وأَنُو شِرْ وانَ يُزجِي الصُّفوفَ تحتَ الدِّرَفْسِ[2]

في اخضرارٍ منَ اللباس على أصْـ فَرَ يَختالُ في صَبيغةِ وَرْسِ[3]

وعِراكُ الرجالِ بينَ يَدَيْهِ في خُفوتٍ منهُمْ وإغماضِ جَرْسِ

مِن مُشيحٍ يَهوي بعامِلِ رُمْحٍ ومُليحٍ من السِّنانِ بتُرْسِ[4]

تَصِفُ العينُ أنهمْ جِدُّ أحيا ءٍ، لهمْ بينهمْ إشارةُ خُرْسِ

يَغتلي فيهُمُ ارتيابِيَ حتّى تَتَقَرّاهُمْ يَدايَ بِلَمْسِ

حُلُمٌ مُطبِقٌ على الشكِ عيني أم أمانٌ غيَّرْنَ ظَنّي وحَدْسي

وكأنَّ الإيوانَ من عَجَبِ الصَّنْـ عَةِ جَوْبٌ في جَنْبِ أَرْعَنَ جَلْسِ[5]

عكَسَتْ حظَّه الليالي، وباتَ الـ مُشتري فيهِ وهْوَ كوكبُ نَحسِ

ليس يَدرى: أصُنعُ إنسٍ لِجنٍ سكنوهُ أمْ صُنعُ جنٍّ لإنسِ

---

(١) يشاب: يخلط - اللبس: الغموض.

(٢) كسرى أنوشروان (٥٣٥ ـ ٥٧٨م) أشهر ملوك الفرس عند العرب - يزجي: يرسل ويوجه ـ الدرفس: (الدرفش) راية ملوك الفرس (وكانت من جلد).

(٣) الورس: نبات أحمر.

(٤) الجرس: الصوت.

(٥) جوب: الدلو العظيمة، الدرع، الترس، الحفرة - الأرعن: الأحمق - الجلس: الفدم، الرجل الغليظ

غَيرَ أني أراه يَشهَدُ أنْ لم ... يَكُ بانِيهِ في الملوك بنُكْسِ[1]

فكأنّي أرى المَراتبَ والقَوْ ... مَ إذا ما بلغْتُ آخِرَ حِسّي

وكأنَّ الوفودَ ضاحِينَ حَسْرى ... من وقوفٍ خَلْفَ الزِّحامِ وخُنْسِ

وكأنَّ القِيانَ وسْطَ المقاصيـ ... ـرِ يُرَجِّعنَ بَيْنَ حُوٍّ ولُعْسِ[2]

ذاكَ عِندي، وليسَتِ الدارُ داري ... باقترابٍ منها، ولا الجِنسُ جِنْسي

غيرَ نُعمى لأهلِها عندَ أهلي ... غرَسوا من ذكائِها خيرَ غَرْسِ

أيَّدوا مُلْكَنا وشَدّوا قُواهُ ... بجنودٍ تحتَ السَّنَوَّرِ حُمْسِ

البلاغة والجمال في سينية البحتري:

جاء في كتاب «تاريخ بغداد» أن العالم الجليل أبا العباس ثعلب وقد تذوق حلاوة شعر البحتري قال: «لو سمع الأوائل هذا الشعر ما فضلوا عليه شعراً».

وقال الدكتور مصطفى الشكعة في كتابه «الشعر والشعراء في العصر العباسي»: «سينية البحتري تعد فريدة في بابها، براعة وصف، ورقة حس، وينبوع سحر، وإعجاز شعر». وصدق القدماء حين أطلقوا على شعره «سلاسل الذهب».

ويبدو لنا أن روعة القصيدة جاءت من عوامل عدة:

---

(١) النكس: الضعيف، والمقصر عن غاية المجد والكرم

(٢) الحو: اللون القريب من السواد - اللعس: الداكن القريب من السواد.

أولها: حلاوة الجرس الموسيقي الذي صيغت به القصيدة.

وثانيها: تعبير الشاعر عن خلجات نفسه بُعَيْدَ شهوده المجزرة الرهيبة التي حدثت في قصر المتوكل.

وثالثها: الوصف الرائع لصورة إيوان كسرى أنوشروان، حتى لتكاد تظن أن الإيوان ذات هو الذي يبدو أمامك، فتتقراه وتتلمسه كما تَقَرّاهُ وتَلَمَّسهُ البحتري بيديه.

ورابعها: غضبة الشاعر على ما آل إليه القصر بعد أن دخله العرب وهدموا معظم أركانه.

إنك تفاجأ منذ مطلع القصيدة بتوالي حروف الصفير، ولا سيما حرف السين؛ وكأن البحتري وهو يتصور المنتصر وأعوانه يتقدمون إلى المتوكل الأب الخليفة، وإلى رئيس وزرائه الفتح بن خاقان، فيذبحونهما ذبح النعاج، ودماؤهما تسيل كالنهر بين الأقدام، حينئذ يكره البحتري ذاته، وحياته، وتصفر الزعازع في نفسه، فيعبر عن هذا الصفير بهذه السينات المتوالية التي تتلاحق، ولا تتوقف. صنت نفسي، كل جبس، زعزعني، تماسكت، التماساً، لتعسي، ونكسي، الأخس الأخس، عنسي، آسى، درسٍ، تنسي، يحسر، يخسي، سعدى، البسابس، ملس، الأنس، رمس، عرس، صورة، فرس، لبس، الصفوف، الدرفس، اللباس، ورس.

إن علماء اللغة يقررون أن لكل حرف في العربية استعمالاً يختلف عن استعمال غيره من الحروف، فللغضب حروف، وللحزن أو المرض

حروف، وللآهات حروف، ولكل حالة من حالات النفس الإنسانية حروف. وكذلك يقول علماء الموسيقى العروضية، ويفصلون القول في ألوان البحور واستعمالاتها.

فحرف السين خلق لتصوير اليأس القاتل، والفراغ الذي يحس به كل من خوت حياته، وارتمى في فراغ رهيب، وصمت كصمت القبور، وشعر بأن الحياة لا تستحق أن يحياها الإنسان، وأن الموت قد يكون أكثر راحة من الحياة، وحينئذ تصفر في نفسه الصافرات، وتزمجر الزعازع، ولا يكون أمامه قدرة على التعبير إلا بما يلائم الحالة التي هو فيها. وكذلك فعل البحتري، اختار الحرف المناسب للمكان المناسب، وللحالة التي كان عليها، وكان حرف السين هو نقطة الارتكاز له في هذا التعبير.

أضف إلى ذلك أن الشاعر عاش في عصر ازدهى فيه البديع، وكان أستاذه أبو تمام المجلي فيه، والحامل قصب السبق، وتبع البحتري أستاذه في هذا المضمار، ولكنه لم يبالغ في استخدامه كما فعل أستاذه الكبير.

فالنص الذي بين أيدينا لم تزد المقابلات والطباق فيه على عدد أصابع اليدين، منها: صنت نفسي وترفعت - تماسكت وزعزعني الدهر - حضرت فوجهت - ولقد تذكر الخطوب وتنسي - مأتم وعرس - البيان ولبس - روم وفرس - إنس وجن.

وكذلك قلل من الجناس كثيراً، ولم نجد في الأبيات عدة غير جناسات ناقصة كقوله: تعسي ونكسي - يحسر ويخسي - مشيح ومليح - جوب وجنب.

أما مفردات علم البيان فكانت غزيرة وجمة، من مجاز عقلي، وتشبيه، واستعارة، وكناية.

فالمجاز العقلي ذي العلاقة الزمانية كقوله: زعزعني الدهر، فالدهر أمر معنوي، لا يفعل شيئاً، ولا يزعزع، ولا يفرح، ولا يحزن، ولكن الأحداث التي تفرح أو تحزن هي التي تجري عبر الزمن، ولذلك قال البلاغيون: العلاقة بين الدهر والأحداث علاقة زمانية، ومثلها قوله: وكأن الزمان أصبح محمولا هواه، وقوله: علمت أن الليالي جعلت فيه مأتَماً، وقوله: عكست حظه الليالي، فالليالي لا تعكس الحظ، ولا تنظمه أو تعلي من شأنه، ولا تفعل شيئاً، لكن هذه الأمور كلها تحدث خلال الليل، وهو الزمن الذي تجري فيه كل الأحداث من أولها إلى آخرها. لقد عبر عن الليالي وجعلها هي الفاعل الحقيقي، مع أنها ظرف لما يجري فيها، وليست هي الفاعل الأصيل، وتلك هي صفات المجاز العقلي وعلاقاته متعددة منها: الزمان، والمكان، والسبب، والفاعلية، والمفعولية، والمصدرية.

وكان التشبيه بسيطاً ومحدوداً، لم يزد فيه على قوله: فكأن الجرماز من عدم الأنس بنية رمس، وكأن الإيوان من عجب الصنعة جوب، وهما

تشبيهان بسيطان، اجتمع في كل منهما: المشبه والمشبه به، ووجه الشبه وأداة التشبيه.

أما الاستعارات التي تفيد التجسيد أو التشخيص فمتعددة، وجميعها من نوع الاستعارة المكنية التي حذف فيها المشبه، ورمز له بشيء من لوازمه - كما يقول البلاغيون - وهي كثيرة، منها قوله: حضرت رحلي الهموم، ذكرتنيهم الخطوب التوالي، ولقد تذكر الخطوب وتنسي، وهو ينبيك عن عجائب قوم، يغتلي فيهم ارتيابي، أمان غيرن ظني وحدسي، أراه يشهد. فالإيوان كائن جامد، لا لسان له، ولا سمع، ولا بصر، ولا حياة، لكن الشاعر شبهه بالإنسان الذي له لسان، وسمع، وبصر، وحياة، وقدرة على تأدية الشهادة كما يفعل الإنسان في مجلس حكم وقضاء، وحذف المشبه به وهو الإنسان، ورمز له بشيء من لوازمه وصفاته، وهو الشهادة، على سبيل الاستعارة المكنية، وقل مثل ذلك عن بقية الأمثلة.

كذلك كثرت الكنايات في هذه الأبيات، وكانت سمة مميزة لمعاني البحتري، وعوناً له على تأدية معانيه وأغراضه، ولا سيما في هذا الظرف العصيب، والأيام الحالكة التي عاش فيها. والكناية سمة الأذكياء من الناس، يستطيعون بها أن يؤدوا كل ما يريدون، دون أن تنالهم عين الرقيب، أو يمتد إليهم أذاه.

والكناية في أصلها عبارة لها معنيان: معنى ظاهر هو أول ما يسمعه المتلقي، ومعنى باطن يتخفى وراء السطور، ويلوح من سياق الكلام، وهو

الذي عبر عنه شيخ البلاغيين الشيخ عبد القاهر الجرجاني بـ «معنى المعنى».

من ذلك قوله: «ترفعت عن جدا كل جبس»، وقد كنى بها عن تعففه، «وهم خافضون» كناية عن ذلهم، و«حلل لم تكن كأطلال سعدى» كناية عن كون ديارهم عامرة، و«في ديار من البسابس ملس» كناية عن شظف العيش في الصحراء، و«جعلت فيه مأتماً بعد عرس» كناية عن شمول الخراب»، و«لا يشاب البيان فيهم بلبس» كناية عن الصراحة والبلاغة، و«في خفوت منهم وإغماض جرس» كناية عن السكون وعدم الحركة، و«بات المشتري وهو كوكب نحس» كناية عن الشؤم، و«لم يك بانيه في الملوك بنكس» كناية عن العظمة، و«من وقوف تحت الزحام» كناية عن التوسل وطلب الحاجة، و«بجنود تحت السنور» كناية عن الشجاعة.

هذه الكنايات الرائعة جعلت قصيدة البحتري هذه من الروائع الخالدات في ديوان الشعر العربي، إضافة إلى الجرس الموسيقي الذي سبكت به جميع أبيات القصيدة الرائعة.

ولو انتقلنا إلى عالم الجمال الذي حملته المفردات بين نكرة ومعرفة لوقفنا عند بعض أسرار هذه القصيدة الخالدة.

أول ما يلفت نظرنا غزارة النكرات التي توزعت بين نكرة جاءت لتدل على التكثير من مثل: حلل لم تكن، وعجائب، ومواثل، وبلمس، وإنس لجن.

ومفردات جاءت لتدل على تعظيم من مثل: لمحل، ظل عرش،

ومشيح، ومليح، وأمان، وجَوْب، ونعمى، خير غرس، حمس.

ومفردات جاءت لتدل على تقليل من مثل: جدا، وفي خفوت، وإغماض جرس.

ومفردات جاءت لتدل على تحقير من مثل: جبس، وفي ديار، وملس، بنية رمس، وجنب أرعن جلس، وكوكب نحس.

ومفردات جاءت لتدل على إفراد أو بيان النوع من مثل: التماساً، ودرس، ومأتماً، وعرس، ولبس، وصبيغة ورس، وبترس، وحلم مطبق.

أما المعارف فهي بين لام عهدية ذهنية من مثل: الدهر، الزمان، البسابس، الأنس، الليالي، البيان، العين، الشك، الإيوان، المشتري، القيان، السنور. ولام جنسية من مثل: الحظوظ، الخطوب، العيون، المنايا، الرجال، الصنعة، الزحام، الجنس. ولام تدل على الشمول من مثل: الهموم، الملوك، الوفود.

أرأيت كيف سبك الجوهري البحتري قلادته هذه بهذه الحبات الرائعة، وجعل كل حبة وجوهرة في مكانها، حتى إنه لا يمكن أن يحل غيرها محلها؟

وبعد، فإن أبا العلاء المعري؛ وهو أعلم أهل زمانه برائع القول من مرذوله، قال حكمة سوف تظل صادقة إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، قال: أبو تمام والمتنبي حكيمان، أما الشاعر فهو البحتري.

ذِكْـــــــرَى وَلّادَة

ابن زَيدون

ولد ابن زيدون بقرطبة سنة ٣٩٤هـ، وهو عربي صريح، ينتمي إلى قبيلة مخزوم القرشية. بدأ بتلقي العلوم على يد أبيه الذي كان قاضي قرطبة وعالمها وأديبها، ثم اتصل - ابن زيدون - بعلماء قرطبة ومنتدياتها، وانكب فيها على العلم والتحصيل حتى غدا علماً من أعلامها. وقد نال شهرة واسعة في مجالس قرطبة الأدبية التي كان للنساء دور كبير فيها، وكانت ولادة ابنة المستكفي بالله سيدة منتدى أدبي، فكان يتردد على منتداها، وربط الحب بينهما أمداً طويلاً، وهام بحبها، وربط المؤرخون اسمها باسمه.

وكان الوزير «ابن عبدوس» أراد أن يتخلص من ابن زيدون، فدبر له مكيدة، أوقعته بالسجن، وظل - كما تقول الروايات - خمسمائة يوم مسجوناً، ثم هرب من السجن، وذهب إلى ولادة، فإذا هي هاربة مع خصمه وعدوه اللدود ابن عبدوس، فنظم فيها كثيراً من القصائد، كانت هذه إحداها، ونقتطف منها بعض الأبيات.

أضحى التنائي بَديلاً من تَدانينا ... ونابَ عن طِيبِ لُقْيانا تَجافِينا

غِيظَ العِدا مِن تَساقينا الهوى فدَعَوْا ... بأنْ نَغَصَّ فقال الدهرُ: آمِينا

بِنْتُمْ وبِنّا فما ابتَلَّتْ جوانِحُنا ... شوْقاً إليكم ولا جَفَّتْ مآقِينا

نكادُ حين تُناجيكُمْ ضمائِرُنا ... يَقضِي علينا الأسَى لولا تَأسِّينا

حالتْ لفَقْدكُمُ أيامُنا فغَدتْ ... سُوداً، وكانتْ بكُمْ بِيضاً ليالِينا

لِيُسْقَ عهدُكُمُ عهدُ السرورِ فما ... كنتُمْ لأرواحِنا إلاّ رَياحينا

لا تحسَبوا نأيَكُمْ عنّا يُغيِّرُنا ... أنْ طالَما غيَّرَ النَّأْيُ المُحِبِّينا

واللهِ ما طلَبَتْ أهواؤُنا بَدَلاً ... منكم، ولا انصرفَتْ عنكمْ أمانينا

ياساريَ البرقِ غادِ القصرَ واسْقِ به ... مَنْ كان صِرْفَ الهوى والودِّ يَسقينا

ويا نسيمَ الصَّبا بلِّغْ تَحِيّتَنا ... مَنْ لوْ على البعْدِ حَيّا كان يُحْيِينا

يا جَنَّةَ الخُلْدِ أُبْدِلْنا بِسِدْرتِها ... والكوْثَرِ العذْبِ زَقّوماً وغِسْلينا

كأننا لم نَبِتْ والوصلُ ثالثُنا ... والسَّعْدُ قد غَضَّ مِنْ أجْفانِ واشِينا

سِرّانِ فِي خاطرِ الظلْماءِ يكتمنا ... حتى يكادُ لسانُ الصبحِ يُفْشِينا

عليكِ منّا سلامُ اللهِ ما بَقِيَتْ ... صَبابةٌ بِكِ نُخْفيها، وتُخْفينا

القراءة المطمئنة لهذه الأبيات، ولا سيما بصوت مرتفع، تدلنا على أن قائلها يئن ويتألم، وكأن المرض كاد أن يودي به إلى الموت، فهو يزفر الزفرة تلو الزفرة، والآهة بعد الآهة؛ فلا تقع على بيت إلا وتجد فيه المدود والنونات يتلو بعضها بعضاً.

ويقف علماء اللغة تجاه هذه الظاهرة، ويتحدثون عن المقاطع الطويلة المغلقة، أو المفتوحة، أو المقاطع القصيرة الموجودة في النص، وعلاقتها بالأثر الفني، شعراً كان أو نثراً.

يقول العلماء في شرح هذه المقاطع: حين يجتمع الحرف مع الحركة يكوِّنان مقطعاً، والمقطع هو أصغر الأجزاء التي يمكن أن تقسم إليها الكلمة، ويمكن النطق بها مستقلة. والكلام العربي فيه نوعان من المقاطع: مقطع قصير، ومقطع طويل.

فالمقطع القصير يتكوّن من حرف واحد تلحقه حركة قصيرة، فتحة كانت أو كسرة أو ضمة؛ مثل الحاء المفتوحة من كلمة «حَرَكَة»، وكذلك الراء المفتوحة، والكاف المفتوحة من نفس الكلمة.

والمقطع **الطويل**: **إما مقفل**، يتكوّن من حرف تلحقه حركة قصيرة فحرف آخر ساكن، مثل: «قَدْ» و«لَمْ» و«مِنْ»، وإما مفتوح يتكوّن من حرف واحد تلحقه حركة طويلة، أي ممدودة، مثل: «ما» و«في» و«ذو».

وقد سوّى العروضيون بين هذين النوعين من المقطع الطويل، وسموهما باسم واحد هو: «السبب الخفيف»، لأنهما يتساويان في كمِّهما من التفعيلة العروضية؛ لكن بينهما في حقيقة الأمر اختلاف موسيقيّ جسيم، لا يظهر في التقطيع العام لتفعيلات البحر العروضي، ولكنه يظهر في الإيقاع الداخلي لوحدات الكلمات، كما يظهر في النغم وتطريبه؛ وهذا التطريب غير موجود في المقطع الطويل المقفل، لكن يظهر الجرس الصوتي في المقطع الطويل المفتوح ذي الحرف الساكن الممدود.

تلك هي خلاصة نظرية علماء اللغة والصوتيات، ولنحاول تطبيق هذه النظرية على أبيات ابن زيدون، فماذا نرى؟

البيت الأول حمل وحده: ثلاثة عشر مداً، وحمل الثاني: تسعة مدود، وحمل الثالث: سبعة، والرابع: أحد عشر، والخامس: عشرة، والسادس: تسعة، والسابع: ثمانية، والثامن: سبعة، والتاسع: ثمانية، والعاشر: ثمانية، والحادي عشر: ستة، والثاني عشر: سبعة، والثالث عشر: عشرة، والرابع عشر: تسعة.

في هذه الأبيات وحدها: مائة واثنان وعشرون مداً، لو قسمناها على عدد الأبيات لنال البيت الواحد تسعة مدود تقريباً.

ونتساءل: هل في اللغة العربية كثير من مثل هذه القصيدة؟ وهل استطاع ابن زيدون أن يختار الكلمات المناسبة لوضعه المناسب الذي كان يعيش فيه؟ بل هل يرسل أي متألم في العالم غير الزفرات والآهات؟ وهل يعبر شاعر أو كاتب يعيش حالة إحباط وخيانة، فينفس عن نفسه بغير هذه الكلمات؟

إذن نستطيع بكل ثقة واطمئنان أن نقول: لقد اتفقت صياغة الأبيات مع الحالة النفسية التي كان يعيشها الشاعر الباكي. وهذا الاتفاق الرائع بين المعنى والمبنى هو بعض أسرار خلود هذه القصيدة وروعتها، وإعجاب القدماء والمحدثين بها.

وهناك سبب آخر لخلود هذه اللؤلؤة في سجلات الأدب العربي، ألا وهو **حسن اختيار الشاعر لكلماته المعبرة عن الحزن والألم والأنين والدموع، إنه حرف النون الذي طفحت بها الأبيات وفاضت.**

أحصينا عدد النونات والتنوين في هذه الأبيات المقتطفة من القصيدة، فرأيناها تسعة وسبعين نوناً، ولو قسمناها على الأبيات المختارة لنال كل بيت ستة نونات إلا قليلاً.

وحرف النون كما مر في عدد من قصائد هذه المجموعة يوحي بالأنين، والألم والنحيب، وآية ذلك أن المريض والإنسان المتألم والمعذب لا تسمع منه إلا أنيناً وتوجعاً.

يكفي أن تنشد بعض الأبيات بصوت مرتفع، وتضغط على حرف النون من جهة، والتنوين من جهة أخرى حتى تظهر أمارات الألم والعذاب وما يكوي الشاعر ويشويه. اقرأ مثلاً الأبيات الثلاثة الأولى وحدها شاهداً على ما نقول: التنائي - بديلاً - من - تدانينا - وناب - عن - لقيانا - تجافينا - من - تساقينا - بأن - نغص - آمينا - بنتم - وبنّا - جوانحنا - شوقاً - مآقينا.

ثم أحص مفردات الألم تجد العجب العجاب، فكأن الشاعر لم يترك كلمة دالة على حزن، أو وجع، أو ألم، أو مصيبة، أو شكوى، أو دموع، إلا وجاء بها. من هذه المفردات: التنائي - تجافينا - دعوا بأن نغص - آمينا - بنتم - بنّا - لا جفت - مآقينا - حالت لبعدكم - غدت سوداً -

نأيكم - يغيرنا - غير النأي - زقوماً - غسلينا - لم نبت - غض - واشينا.

ولو وقفنا عند صور البيان لرأينا الشاعر أكثر من الاستعارات والكنايات بوجه عام. **فمن الاستعارات** قوله: **تناجيكم ضمائرنا**، فالضمائر في نظر ابن زيدون لها روح وحياة وحركة وأحاسيس، فهي تشعر كما يشعر الإنسان، وتتكلم كما يتكلم، لذلك رأى أن يشبه الضمائر بالإنسان، فالمشبه هو الضمائر، والمشبه به وهو الإنسان، وفي نظر الشاعر أنه يكفي أن يقوم جزء صغير من صفات هذا الإنسان مقام الإنسان كله، ولذلك فقد حذفه، واستغنى عنه، وأناب شيئاً من صفاته تدل عليه، وهو المناجاة، على سبيل الاستعارة المكنية.

وفي قوله: «**يقضي علينا الأسى**» استعارة مكنية كذلك. ويقول البلاغيون في إجرائها: شبه الأسى الذي ينفع ويضر، ويقيم ويقعد، ويمرض ويصح، ويحيي ويميت بالإنسان القادر على جلب الفرح والكدر، والتصرف الصحي أو الممرض، والقتل والعفو عند المقدرة؛ ثم حذف المشبه به، وهو الإنسان الذي يملك كل تلك الصفات، وأبقى صفة واحدة مما ذكر، وهو القضاء، فأعطاها للأسى، على سبيل الاستعارة المكنية المشخصة.

وقوله: «**غير النأي المحبينا**»، فالنأي - وهو البعد والفراق - يتصرف تصرف البشر، يحوِّر ويبدل، ويفعل كما تفعله الناس، واستعار الصفات التي ألصقها بالمشبه، فنقلها إلى المشبه به، وهو الناس، ثم استغنى عنه

بالحذف، مكتفياً ببعض صفاته، وهو التغيير، فقال: «غير النأي المحبين» على سبيل الاستعارة المكنية التشخيصية.

وفي قول الشاعر: «**طلبت أهواؤنا بدلاً**» و«**انصرفت عنكم أمانينا**» و«**بلغ** - الضمير يعود على النسيم - **تحيتنا**» و«**يكتمنا**» و«**يفشينا**» و«**نخفيها**» و«**تخفينا**»، جميعها استعارات مكنية، تُجرَى كما أجريت سابقاتها، وكلها تعيد التشخيص، لأنها تحيل الفكرة المعنوية شخصاً له حياة وحركة كما هو الإنسان.

واستخدم الشاعر أسلوب **الاستعارة التصريحية** في النداءات المتكررة في الأبيات، فمرة نادى **ساري البرق**، ومرة نادى **نسيم الصبا**، ومرة نادى **جنة الخلد**. ونقول في إجراء استعارتها: لقد جعل - في صيغة النداء الأولى - الرسول الذي يحمل الرسائل من مكان إلى مكان، ومن محب إلى حبيب، ومن ملهوف إلى ملهوف عبر الظلام، وبالسرعة القصوى بالساري الذي لا يطيب له السفر والتنقل إلا في جنح الظلام، وتصوره مخلوقاً يسمع ويطيع وينفذ الأوامر، ولهذا استحق أن يناديه، ويحمله رسائل شوقه وحبه، فحذف الأصل وصرح بالناقل البرقي السريع، **فقال**: **يا ساري البرق**، وبعبارة أخرى نقول كما يقول البلاغيون: شبه حملة الرسائل في العتمات بالبرق الساري، وحذف الشبه وصرح بالمشبه به، على سبيل الاستعارة التصريحية المجسدة.

وفي النداء الثاني «**يا جنة الخلد**» جعل ولادة الفتاة المعشوقة، والتي

ملأت حياته يوم كان معها حباً وغراماً ونعيماً ولذة وحبوراً كالجنة التي وعد المتقون بها، والجنة فيها من النعيم ما لا عين رأت، ولا أذن سمعت، فنقل هذه الصفات الرائعة لولادة، وهي التي أشبهت الجنة ونعيمها، واستعارها لها فصارت هي الجنة المخاطبة. ونقول بلاغياً: شبه النعيم واللذات بولادة، ثم استعاض عن كل المشبه، وصرح بالمشبه به، لأنه يقوم مقام كل عناصر الجمال، وحين يصرح بالمشبه به، ويحذف المشبه، فالاستعارة تصريحية. إنها تنقل المعنوي إلى صورة المادي، وتجعل غير المحسوس محسوساً. وتلك هي الاستعارة التصريحية. ومثل ذلك فقس.

وتبقى **الكناية** في الأبيات وفيرة ورائعة.

فقوله «**تساقينا الهوى**» و«**نغص**» و«ما ابتلت جوانحنا ولا جفت مآقينا» و«حالت لفقدكم أيامنا» و«**غدت سوداً**» و«**كانت بكم بيضاً ليالينا**» و«**فما كنتم لأرواحنا إلا رياحينا**» و«**من كان صرف الهوى والود يسقينا**» و«**أبدلنا بسدرتها والكوثر العذب زقوماً وغسلينا**».

هل نتصور أن ابن زيدون كان يشرب من كأس الهناء والسرور بصحبة ولادة، ورآه الأعداء فاغتاظوا، ورفعوا أيديهم بالدعاء على الحبيبين أن يغصوا بالشراب فلا يهنأون؟ أو أن ظاهر هذه العبارات لها مفهوم، وباطنها له مفهوم آخر؟ الحق: أن هذه العبارات تفيد أن الخصوم يحسدون ابن زيدون، ويكيدون له، ويسعون إلى انفصاله عمن يحب ويهوى.

كذلك قوله: «**فما ابتلت جوانحنا ولا جفت مآقينا**» ظاهرها أن الشاعر ينفي بلل خواصره بالماء أو بغيره، كما ينفي توقف دموع عينيه عن الهطول والبكاء، لكن ابن زيدون لا يقصد هذا كله، وقد لا تكون الخواصر ولا دموع العين خطرت في باله بوجه من الوجوه، فقد كان يريد أن يقول: نحن في ابتعادكم عنا لم يطب لنا عيش، ولا هدأ لنا بال، ولا استقرت نفوسنا على شيء أبداً.

الفرق كبير بين معنى العبارة في الظاهر ومعناها في الباطن، أو بعبارة أخرى: بين معناها الأصيل، ومعنى المعنى، وتلك هي الكناية.

وقوله: «**غدت سوداً**» معنى هذه الجملة أن الشاعر يصف أيامه باللون الأسود، وهو لون يدل على الحزن، والفجيعة، والقلق، والحق أنه كان يريد أبعد من ذلك بكثير، كان يريد أن يقول: لقد انقلب فرح أيامه ترحاً، وهبت العاصفة، وتزعزعت أركانه، وغدت الحياة كالحة، لا تستحق أن يعيشها الإنسان. ومثلها قوله: «**وكانت بكم بيضاً ليالينا**»

ومثلها نقول عن «**كان صرف الهوى والود يسقينا**» و«**أبدلنا بسدرتها والكوثر العذب زقوماً وغسلينا**».

بقي أن نتكلم عن اللون الآخر الذي فاضت به اللؤلؤة الزيدونية، ألا وهو **فن البديع والجماليات** المنثورة في كل بيت.

أول ما يستوقفنا في هذه القصيدة كلها: **فن الطباق**. فما من بيت إلا وكان مزيناً بهذا الفن الرائع الجميل، أو قل: بهذه المقابلة بين

المتناقضات؛ والشاعر القديم كان يقول: ضِدّان لما اجتمعا حَسُنَا، والضِدُّ يُظْهِرُحُسْنَه الضِدُّ.

لقد فاضت **بالطباق والمقابلات** في الدرجة الأولى؛ وكأنّ ابن زيدون كان يرى أن الحياة لا تدوم على حال واحدة، فبينما يكون المرء في هناء إذا هو فجأة يصير إلى شقاء، وبينما هو في وصال وقرب من الحبيب وفجأة تَهب العاصفة، ويدلهمُّ الجو فإذا هو في تناء وبعاد وفراق. وكأنه سَلَفٌ لأبي البقاء الرندي الأندلسي الذي رثى الأندلس من بعده، فقال من جملة ما قال:

لـكـلِّ شـيءٍ إذا مـا تَـمَّ نُـقْـصـانُ ... فـلا يُـغَـرَّ بِـطِـيـبِ الـعـيـش إنـسـانُ
هـي الأمـورُ كـمـا شـاهـدْتَـهـا دُوَلٌ ... مَـن سـرَّه زمَـنٌ سـاءَتْـهُ أزمـانُ
وهـذهِ الـدارُ لا تُـبْـقِـي عـلـى أحـدِ ... ولا يَـدومُ عـلـى حـالٍ لـهـا شَـانُ

فالتداني ينقلب تنائياً، وطيب اللقاء تجافياً، والأيام البيض ليالي سوداً، والكوثر العذب زقوماً وغسلينا، والفرحة حزناً وبكاء، والهناء تعاسة وشقاء؛ إنها الحياة التي لا تدوم على حال واحدة، والشامتون يملأون الأزقة وكل الطرقات، وعيونهم الصغيرة تضيق عن رؤية كل فرحة وابتسامة، وأنت يا ابن زيدون كتب عليك هذا الشقاء، وسجل في قدرك أن تكون المعذب مع أحب حبيب أخلصت له وفديته، فلْتَبْكِ عينُك، ولْيقطر قلبك من الدماء ما يقطر، فلن تعود إليك ولادة، ولن يتركها ابن عبدوس لك يوماً لتفتر شفتاك عن ابتسامة.

لقد دعا عليك أن تغص، فقالت الأيام: استجب يا أيها الزمن! كتب عليك أن تغص، وتبعد عن حبيبتك وتبتعد هي عنك، وكتب عليك أن تتأسى وتتصبر كيلا يقضي عليك الأسى.

يا ابن زيدون! لئن نأيت جسداً عمن تحب، فروحك معها أينما حللت ورحلت، ولئن عرض لك كثير من المحبين قلوبهم، فأنت أنت حيث حبك الكبير، موحد، لا تشرك به أحداً، فعليك سلام الله كما سلمت أنت على من أحببت ما بقي محب يخفي هواه ويخفيه.

بين الكرامة والحُسْن

محمد حسن فقي

١ – يا مَنْ لقيتُ على وفائي من هواه جوىً ومَطْلا
٢ – قد كنتُ حراً قبل أن أغشى حِماكَ فصرتُ مَوْلى
٣ – أَوَ كلُّ مَن مَلَكَ القلوبَ يصوغُ للمملوك ذُلاّ؟
٤ – أ فَكُلَّما زِدْناكَ حباً، زِدْتَنا تيهاً ودَلاّ؟
٥ – ما يشتكي الهجرانَ إلا مَن تذوّقَ منكَ وَصْلا
٦ – لا تحبِسِ الماءَ الغزيرَ، فإنه سيعود ضَحْلا
٧ – خدعَتْكَ بارقةُ الجمالِ، فزدتَ بالأقدار جَهْلا
٨ – إنْ أنت لم تَعدِل، فلا تطلبْ من المظلوم عَدْلا
٩ – ولّى الربيعُ، ولن يعود، فلا تَسَلْني: كيف ولّى؟
١٠ – أنا لو عرفتُ ندامةَ تُجديكَ، لم أُسمِعْك عَذْلا

محمد حسن فقي ومناسبة الأبيات:

هذه الأبيات مقتطفة من ديوان «قَدَرٌ ورَجُل» للشاعر السعودي الكبير **محمد حسن فقي** – أمد الله في حياته – والذي يعد أغزر شاعر عرفته

الجزيرة العربية في تاريخها، وأقوى شاعر على أرض المملكة العربية السعودية.

له في المكتبة العربية تسعة دواوين، وعدة كتب نثرية. وكتبت فيه عدة رسائل دكتوراه في السعودية ومصر.

أقيم له في دار الأوبرا المصرية عدد من المهرجانات الأدبية احتفاء به وتكريماً، حضرها كبار الشعراء والأدباء والنقاد في الوطن العربي، وكذلك كان الشخصية الأولى المكرمة في مهرجان الجنادرية في المملكة العربية السعودية في إحدى السنوات.

الأبيات المذكورة جزء من قصيدة طويلة عنوانها «بين الكرامة والحسن» وهي تنطق بلسان فتى أحب فتاة، وأخلص لها الحب، وبذل كل ما يبذله الرجل الصادق أمام من يهوى، ولكنها داست هواه، وأنكرت جميع ما بذل، وتاهت عليه جمالاً ودلالاً، فراح يعاتبها، وخاطبها - على عادة كثير من الشعراء - بصيغة المذكر. لكنها ردت عليه في قصيدة أخرى عنوانُها: «لستُ أنا الغادرة» وفيها تعاتبه على جحوده، ونكرانه، وتضييعه أجمل ساعات العمر.

البلاغة والجمال:

لو ابتدأنا بتحليل الفن الرفيع في استعمال الشاعر مفردات أبياته لرأيناها تميزت قبل كل شيء **بوضوح المعنى** في المقام الأول، فما فيها

كلمة غريبة، أو حوشية، ولا تعد كلمة «جوى» التي تفيد ضيق الصدر، أو كلمة «المطل» التي تفيد عدم الوفاء بما وعد مرة بعد مرة، ولا كلمة «أغشى» بمعنى: أقصد وأزور، بالكلمات الحوشية، لكن ضعف ثقافة الكثيرين، وندرة قراءاتهم للنصوص الأدبية الرفيعة أبعدتهم عن فهم كثير من مثل هذه الألفاظ. والمثقف المتوسط الثقافة من السهل أن يفهمها، وتلك إحدى سمات الشعر الرفيع.

والميزة الثانية لمفرداتِها **سهولة نطقها**، فهي متباعدة المخارج، لا يتعثر اللسان في لفظ أي منها. زد على ذلك تلك القافية اللينة التي اعتمدت اللام أصلاً، فأعطت الأبيات سلاسة وانسياباً وخفة حركة ورشاقة. ونستطيع أن نقول عنها بشكل عام: إنَّها سهلة على جهاز الإرسال - وهو اللسان -، كما هي سهلة وعذبة على جهاز الاستقبال - الذي هو الأذن -.

ونقول الشيء ذاته **عن الجمل**، فهي سهلة وقصيرة، لا تزيد - في أغلب الحالات - على فعل وفاعل ومفعول، أو مبتدأ وخبر؛ وخير مثال على ذلك قوله: «ولى الربيع»، «ولن يعود» و«فلا تسلني» و«كيف ولى».

وإذا عُدْنا إلى **دراسة الجمل** رأينا عبارات الشاعر في البيت الأول قد ابتدأها بنداء حبيبه الذي لقي على يديه من جرَّاء وفائه العذاب الأليم، ومن وعوده التي لا توفى. والنداء فرع من الإنشاء الطلبي الذي لا يحتمل التصديق والتكذيب.

وإذا كان الشاعر قد استخدم أداة النداء «يا» وهي في أصلها لنداء البعيد، فلربما كان يقصد بها أحد أمرين: إما أن حبيبه بعيد كل البعد عنه، بعداً جغرافياً، لا يلتقي به، ولا يكلمه، ولا تقع عينه عليه؛ وإما أنه عالي المقام، رفيع الرتبة، يحس بالمسافة الشاسعة بينه وبينه. وسواء صح الافتراض الأول أو الثاني، فإن الأداة المناسبة لهذا المقام هي «يا».

ويلوح لي أن هذا النداء لم يقصد به الشاعر استدعاء المحبوب، ولا استحضاره، كما هو الشأن في أصل النداء، وإنما قصد أن يشكو إليه ما يلقى من جزاء وفائه من عذاب وإخلاف وعد.

أما في البيت الثاني: ففيه جملتان خبريتان، من نوع فائدة الخبر. الأولى: «قد كنت حراً قبل أن أغشى حماك» وهي جملة طلبية مؤكدة بأداة التحقيق «قد». والثانية: «فصرت مولى» وهي جملة ابتدائية، خالية من أي توكيد.

ويبدو أن روعة فن الشاعر محمد حسن فقي تجلت في هذه النقلة، من ابتداء بجملة طلبية، وانتهاء بجملة ابتدائية؛ ذلك أنه قد يخطر في بال المحبوب أن محبه - في الأصل - مسلوب الإرادة، ينقاد إلى كل ناعق، وتسحره كل عين، وتغويه أي فتاة، وهو لا يعرف معنى الإباء، ولا يأبه للكرامة لو أهينت، فراح يخبره بأنه كان رجلاً حراً قبل أن تطأ قدماه ديار محبوبته، وقبل أن تقع عينه عليها، فإذا هو بين لحظة عين وانتباهتها مسلوب الحرية، ضعيف الإرادة، بل غدا عبداً، ويعرف ذلك كل من تقع عينه عليه من أول نظرة، لا يشك فيه، ولا يتردد.

وفي البيتين الثالث والرابع: نرى الفقي انتقل من جديد إلى عالم الإنشاء، لكنه إنشاء من نوع «الاستفهام» بالهمزة في كلا البيتين الثالث والرابع. وإذا كانت همزة الاستفهام تصلح للتصور والتصديق في عرف البلاغيين، فهي هنا في كلا البيتين للتصديق وحده، لأنه يسأل بها عن الجملة، ولا يسأل بها عن المفرد.

الاستفهام في أصله: طلب العلم بشيء مسؤول عنه، لكن الشاعر هنا لا يسأل ليعلم الجواب، ولكنه يقف موقف المتعجب الحيران؛ إنه يعجب من قانون الحياة، ومن سر الحب، ويتساءل: لماذا يصوغ المحبوب القيود والسلاسل لمن منحه قلبه، وملك منه الفؤاد؟ لماذا يذله ويستهين به؟ لماذا هذا الجور والظلم؟ ويرفع رأسه مخاطباً من أحب: يا حبيبي! أكلما غرقنا في حبك أغرقت في تيهك وكبريائك وتدللك علينا؟ ما أشبهك - يا أيها الحبيب - بماء البحر، كلما ازددنا منه شرباً زادنا عطشاً!

أرأيت إلى هذا الاستفهام الذي انقلب من صورته الأصيلة إلى لون من الشكوى، وشكل من أشكال التذلل والعتاب الرقيق!

وفي البيت الخامس: عاد من جديد إلى الأسلوب الخبري، ولكنه في صورة حكمة يعرفها المحبون مثل ما يعرفها سواهم، إذن فالخبر من نوع «لازم الفائدة» كما تواضع على تسميته سادتنا علماء البلاغة. ولقد استخدم الشاعر النفي والاستثناء، وهذه الصياغة أقوى مما لو قال:

يشتكي الهجران من ذاق من حبيبه وصالاً ولهذا فإننا ندرج قوله مع الخبر الإنكاري، وهو الذي يتضمن أكثر من مؤكد واحد في الجملة الواحدة، فالنفي والاستثناء أولاً، ثم تقديم المفعول على الفاعل، وهو لون آخر من ألوان التوكيد.

وفي البيت السادس: انتقل الشاعر المبدع إلى الإنشاء الطلبي، فاستخدم صيغة النهي بقوله: «لا تحبس الماء الغزير». وكأنه يريد أن يقول: الوصال عطاء ونعمى، واللقاء بِرٌّ وإحسان، والفرح ماء يجري في العروق، ويسري في ثنايا الروح. يا أيها الحبيب! لا تبخل بالنعمى، ولا تجعل يدك مغلولة إلى عنقك، ولا تترك الروح المحبة تتمزق عطشاً وصداً. ويكمل الشاعر صيغة النهي بجملة خبرية مؤكدة كل التأكيد، ويسميها علماء الذوق - وهم البلاغيون - بالخبر الإنكاري؛ فلقد استخدم فيها «إن» الناسخة المؤكدة، وزاد عليه «السين» التي تحمل كذلك توكيداً وإصراراً.

وفي البيت السابع: استمر الشاعر يرسل الجملة الخبرية إثر الجملة الخبرية، فيقول له مخبراً: «خدعتك بارقة الجمال» ويلوح لي أن المحبوب يعرف أنه جميل، ويعرف أنه مغرور بجماله، ولهذا فهو يتيه به على من يحبه ويغرم به.

وهذ اللون من الإخبار سماه علماء البلاغة بـ «**لازم الفائدة**»، والشاعر لا يؤكد هنا كلامه بأي لون من ألوان التأكيد، ويكفي أن يقول له: أنت

مغرور بجمالك. وهذا ما يوافق مقتضى الحال، لأن من يعرف شيئاً من ذاته لا يحتاج أن تؤكد له ما يعرفه، ولم يكتف الشاعر بِهذا، فلقد زاد عليه خبراً آخر يعرفه المحبوب، وهو تجاهله لما تأتي به الأيام، وتحمله الليالي. ومن خلال هذه الأخبار المتوالية نلمح المحب مفعماً بالمرارة، ممتلئاً بالشكوى، مضمناً كلامه بارقة من تأنيب.

وفي البيت الثامن: ابتدأ البيت بالشرط «إنْ»، وكان جوابه جملة طلبية بصورة النهي: «فلا تطلب. »، والعلماء يعدون الجملة الشرطية إذا كان جوابها طلبياً - كهذه - جملة إنشائية، بعكس الشرط الذي يكون جوابه خبراً، من مثل قولنا: إن تجتهد تنجح. فهذه الجملة خبرية باعتبار جواب الشرط الخبري.

أرأيت كيف ترجَّح الشاعر بانتظام بين الخبر والإنشاء، وكيف بعث الروح والنشاط في أبياته في هذا الترجح؟

أما البيتان التاسع والعاشر: ففيهما بدأ اليأس، وران الحزن على المحب اليائس، وتوالت الجمل الخبرية الابتدائية دراكاً، لم تزد الواحدة منها على كلمتين: ولى الربيع، لن يعود، لم أسمعك عذلاً وتخلل هذه المتواليات جملتان صغيرتان إنشائيتان طلبيتان، الأولى: من نوع النهي «لا تسلني»، والثانية: استفهامية: «كيف ولى».

في دراسة المسند والمسند إليه:

نجد المسند إليه في البيتين الأول والثاني ضمائر ظاهرة ومستترة، وكلها تعبر عن «الأنا» التي فتن بها الشاعر، وكذلك الأمر في الثالث

والرابع، إلا في كلمة «كل» التي كانت اسماً ظاهراً، أما في البيت الخامس فقد كان المسند إليه اسماً موصولاً، وعاد في السادس والسابع والثامن إلى صورة الضمائر، لكنها تعود إلى المحبوب، سواء كان هذا المحبوب ضميراً مستتراً في كلمة «لا تحبس» وفي «لا تطلب» أو ضميراً بارزاً ظاهراً في «فإنه» وفي «أنت»، وانفردت «بارقة الجمال» بكونها اسماً ظاهراً صريحاً. وفي البيت التاسع خرج الشاعر من قمقم الضمائر ودخل في عالم النور المكشوف للحظات معدودات، فقال: ولى الربيع، ثم عاد إلى العالم الخفي، وهنا عادت الضمائر تترى، هذا يعود إلى الربيع، وذاك يعود إلى الحبيب، وانتهت الباقيات كما بدأت بعودنها إلى ذاته.

ونتساءل: هل نجح الشاعر في هذا الاستخدام المميز لهذه الضمائر، أو هل تنجح قصيدة إن ستر الشاعر معظم عناصرها الأساسية في الجملة وجعلها في عالم الغيب، لا في عالم الشهادة؟

في الجواب عن هذا التساؤل نقول: إن ذلك يتعلق بما يسميه البلاغيون «مقتضى الحال». فإذا كان مقتضى الحال يقتضي الحديث عن النفس، فبِها ونِعِمَّتْ، وأما إذا كان يتحدث عن أمور أخرى بعيدة عن الذات فليس ذلك مقتضى الحال، وليس الشاعر بالبليغ.

في هذه الأبيات ليس في الوجود - في نظر الشاعر - إلا الأنا والأنت، أو محب محبوب، وغابت كل آلاء الوجود الأخرى عن هذين المتحابين المتخاصمين.

ونعتقد أن الشاعر نجح في اختيار المسند إليه، وبرع في إخفائه وإظهاره، وكان سيداً في هذا الإخفاء والإظهار.

أما **المسند** في هذه الأبيات فأمره غريب، ويلفت النظر، فالظاهرة الأولى المميزة أن المسند الفعلي اقترب من العشرين عدداً، بينما لم يتجاوز المسند الاسمي الخمسة. وتفسير ذلك سهل وميسور لكل من شدا شيئاً من هذا العلم الشريف.

فالفعل في عرف علماء المعاني يشير إلى الحركة، والزمن، والحدوث، وبعبارة أخرى يحرك النص، ويملأه بالحركة والنشاط، بينما الاسم يوحي بالثبوت والاستقرار، ويخلو من الحركة والزمن.

ويبدو لنا أن الشاعر يفور، ويغلي، ويعاتب، ويبكي، ويشكو، ويتألم، ويستجدي، ويأمر، وينهى، ويرسل الحكمة تلو الحكمة، وتلك أمور فيها ثورة، وفي الثورة حركة، وغضب، ورضى، وبكاء، وأنين. وكلها تتطلب الفعل الذي يحمل هذه المميزات. من هذه الكلمات: «لقيت، أغشى، يصوغ، زدناك، زدتنا، يشتكي، تذوق، لا تحبس، سيعود، إلخ .».

وحين يريد الشاعر أن يعبر عن الصفات الثابتة المستقرة في ذاته، أو في عالمه المنظور، أو غير المنظور، فالأسماء هي الملائمة لهذا الموقف، ومن هنا جاء محمد حسن فقي لها بكلمات: «حراً، مولى، تيهاً، ضحلاً، حباً».

وهذه الأسماء الواردة على صورة «المسند» جاءت كلها **نكرات**، حمل بعضها معنى التهويل والتضخيم والتعظيم والاعتزاز، كقوله «عشت حراً»، وبعض آخر حمل معنى الهوان والتصغير كقوله «صرت مولى»، ونكرات حملت معنى النوع كقوله «زدتنا تيهاً ودلاً، سيعود ضحلاً».

في علم البيان:

لم يعتن الشاعر محمد حسن فقي بفن التشبيه عنايته بالفنون المجازية والكنايات.

فمن كناياته: «قبل أن أغشى حماك»، فهي في معناها الأصيل: أتلبسها وأتغطى بها، ولقد ورد في القرآن الكريم قوله تعالى: ﴿أَلَا حِينَ يَسْتَغْشُونَ ثِيَابَهُمْ يَعْلَمُ مَا يُسِرُّونَ وَمَا يُعْلِنُونَ﴾ [هود: ٥] بمعنى: أن الله سبحانه وتعالى يعلم سر البشر وما يعملون في الظاهر وفي الباطن، حتى لو تغطوا بثيابهم، ورفعوها فوق رؤوسهم كيلا يراهم أو يسمعهم أحد، فإن الله تعالى يعلم ما يفعلون، ولكن الشاعر قصد: دخول دارك، والمثول بين يديك.

وقوله: «فصرت مولى» ظاهر المعنى صرت عبداً من العبيد، ولكن الشاعر لم يقصد العبودية والرق الذي يعرفه السادة الأحرار، وإنما قصد الذل والاضطهاد.

وقوله: «ملك القلوب» فالمعنى الظاهر: اشتراها وصارت في ملكيته كمن يشتري سيارة ويسجلها باسمه - مثلاً -، ولكنه أراد: كل من أحبك، وسكنت قلبه وفؤاده.

وقوله: «يصوغ للملوك ذلاً» ظاهر هذه العبارة: يصنع للعبد عند الحداد قيداً ليربطه به كيلا يهرب، أو يضعه في قدميه لئلا يستطيع الفرار، أو يشتري للبلبل قفصاً ليحبسه به، هو يظن أنه سيتمتع بتغريده وزقزقته، ولكن الشاعر لم يخطر في باله لا قيد الحديد، ولا سوار الذل، ولا القفص الذهبي، ولكنه قصد من وراء حجاب: جفاء العاشق، وحرمانه من لقاء أو وصال؛ والصدود عند المحبين أقسى من القيود وسلاسل الحديد.

وقوله: «لا تحبس الماء الغزير» ظاهرها طلب عدم قطع الماء عنه، ولكن مضمونها يعني: لا تهجرني، ولا تدعني أعيش في ظمأ البعد والحرمان. ولقد أكمل الشاعر الفكرة فقال: إن حبست الماء سيبقى راكداً، بل منتناً، والشاعر أراد: إن لم تَصِلْنِي فلسوف يذوي شبابك الغض الريان، وتشيخ ويتغضن جلدك، وتبدو عروقك، ولسوف تندم، ولات ساعة مندم.

وقوله: «ولى الربيع» يفهم منه في الظاهر انقضاء فصل الربيع، وهو فصل الحب والجمال وشباب الطبيعة، ولكن لازم المعنى يفيد: لقد دلفت إلى سن اقتربت فيه من العجز والانحدار، وأنت لا تدري.

أما المجاز فقد كانت قليلة نسبياً، ولكن النص لم يخل منها تماماً، وإنما وردت بعض منها. فقول الشاعر: «تذوق منك وصلاً» تعني أن الفقي شبه الوصال بالعسل الذي يحبه كل إنسان، وحذف المشبه به، وهو العسل، ورمز له بشيء من لوازمه، وهو التذوق على سبيل الاستعارة المكنية المجسمة.

وقوله: «خدعتك بارقة الجمال» فيها شبه الشاعر الجمال بالمرأة الحسناء اللعوب، تمشي بين الناس فتتكسر وتتمايل يمنه ويسرة، وتغمز بعينيها، ثم حذف المشبه به، وهو المرأة اللعوب، وأبقى شيئاً من لوازمها، أو صفاتها، وهو خداع الأغرار وإغواؤهم، واستخدم الفعل المشتق من الخداع، فقال: خدعتك، على سبيل الاستعارة المكنية المشخصة.

وقوله: «أنا لو عرفت ندامة تجديك» شبه النصيحة المخلصة من فم الرجل الصالح، فتدخل القلوب، وتفعل فعلها بالندامة التي يعيشها التائب إلى الله، فتدخله الجنة بفضل الله وكرمه، ثم حذف المشبه، وصرح بالمشبه به، على سبيل الاستعارة التصريحية.

في علم البديع:

لم يستخدم محمد حسن الفقي ألوان البديع إلا قليلاً، وكأنه اكتفى بالطباق والمقابلة وحدهما، أو كأنه رأى فيهما غير الذي يراه بعض البلاغيين من أن الطباق وأمثاله من الفنون البديعية إن هي إلا ألاعيب، لا تقدم ولا تؤخر في جمال النص وروعته، بل هي عند الفصحاء عبء ثقيل على النص، وإنما رأى الفقي أن هذا اللون من الفن خير تعبير عما يشعر به الإنسان أو يعاني، إنه جزء أصيل من تفكير الإنسان وتعبيره، ولولاه ما كان قادراً على البوح بما يحرقه، أو يكويه. كيف يتحدث عن البعاد والجفاء إن لم يكن يعرف معنى اللقاء والوصال؟ وكيف يعبر عن حرقة الدمع إن لم يكن يعرف روعة اللقاء وفرحته وبرده وسلامه؟ وكيف يصف

أيامه الحالية وقد تجللت بالسواد إن لم يكن يقارنها بلياليه الخوالي، وقد كانت تشرق أنواراً؟

الطباق جزء من عمارة الكون ذاته، والبلغاء الكبار يعرفون مدى قيمته، وكبير نفعه وعونه على التعبير الرفيع عما في حناياهم؛ لذلك تعددت مفردات الطباق، وزادته حسناً وجمالاً، بل أغنت النص في معناه، كما أغنته في مبناه.

من هذه التعبيرات قوله: "وفائي وجوى، وحر ومولى، وحب ودلال، وتذوق واشتكى، والماء الغزير والماء الضحل، وولى ويعود.

وبعد، فالشاعر الكبير محمد حسن فقي أكبر شاعر عرفته الجزيرة العربية في العصر الحديث، والمملكة العربية السعودية بوجه خاص، وقصائده صدرت في تسع مجلدات، وقبلها ديوان آخر، ذكرناه باسم «قدر ورجل»، وعدد من الكتب المنثورة.

كان دائم الحزن، وكانت الدمعة تملأ عينيه في كل حين، رغم سيادته وانحداره من الأرومة النبوية، ورغم ولادته وحياته الدائمة في الحجاز، وفي مكة المكرمة، وفي أرض الحرم الشريف بخاصة. كان يقول لي حين أسأله عن غزارة شعره: أنا لا أنظم الشعر، وإنما أنا أنزف به ليل نهار، وأظن أن هذا النزيف الدائم سوف يودي بي إلى النهاية.

أطال الله عمره، إنه سميع مجيب.

من أعمال المؤلف

التعبير الفني في القرآن الكريم	دار العلم للملايين بيروت	الطبعة السابعة	٢٠٠٤
الحركة الأدبية في المملكة العربية السعودية	دار العلم للملايين بيروت	الطبعة الثالثة عشرة	٢٠٠٤
مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني	دار العلم للملايين بيروت	الطبعة الحادية عشرة	٢٠٠٤
البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم المعاني)	دار العلم للملايين بيروت	الطبعة التاسعة	٢٠٠٤
البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البيان)	دار العلم للملايين بيروت	الطبعة التاسعة	٢٠٠٤
البلاغة العربية في ثوبها الجديد (علم البديع)	دار العلم للملايين بيروت	الطبعة الثامنة	٢٠٠٣
المتنبي (دراسة نفسية وأسلوبية) «بالاشتراك»	دار العلم للملايين بيروت	الطبعة الثانية	٢٠٠٢
نهاية الإيجاز في دراية الإعجاز للرازي (تحقيق ودراسة)	دار العلم للملايين بيروت	الطبعة الأولى	١٩٨٥
بهجة النفوس لابن أبي جمرة الأندلسي (تحقيق ودراسة)	دار العلم للملايين بيروت	الطبعة الأولى	١٩٩٠
المعلّقات السبع	دار العلم للملايين بيروت	الطبعة الثانية	٢٠٠٤
أدب الحديث النبوي	دار الشروق بيروت	الطبعة الخامسة	١٩٧٩
كتاب النحو «للمعاهد العلمية السعودية» (الجزء الأول)	مطابع النصر بالرياض	الطبعة العشرون	١٣٨٨هـ
كتاب النحو «للمعاهد العلمية السعودية» (الجزء الثاني)	مطابع النصر بالرياض	الطبعة العشرون	١٣٨٨هـ
تحليلات بلاغية وجمالية من الأدب العربي	دار العلم للملايين بيروت	الطبعة الاولى	١٤٢٥هـ

الفهـرس

